ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG




THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
SCIENTIA
1817


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817

Allgemeine
Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

SELMAR BAGGE in Basel, ED. BIX in Triest, H. DEITERS in Conitz, B. GUGLER in Stuttgart, ED. HILLE in Göttingen, F. W. JÄHNS in Berlin, C. v. JAN in Saargemünd, E. KAMPHAUSEN in Barmen, E. KRAUSE in Hamburg, ED. KRUEGER in Göttingen, S. DE LANGE in Cöln, A. LINDGREN in Stockholm, G. NOTTEBOHM in Wien, W. OPPEL in Frankfurt a. M., ANTON RÉE in Kopenhagen, R. E. REUSCH in Cöln, H. RIEMANN in Leipzig, A. G. RITTER in Magdeburg, Prof. v. SCHAFHÄUTL in München, JUL. SPENGEL in Hamburg, PH. SPITTA in Berlin, L. v. STETTER in München, A. TRENDELENBURG in Berlin, H. J. VINCENT in Wien, P. Graf WALDERSEE in Potsdam, u. A.

Herausgegeben

von

FRIEDRICH CHRYSANDER.

XIV. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

1879.

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss

zum XIV. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1879

Grössere Aufsätze.

A.

B.

C.

D.

Q.

R.

S.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. Januar 1879. **Nr. 1.** XIV. Jahrgang.

Zur Theorie der Musik.

Drei theoretische Abhandlungen: über **Modulation, Quartsextaccord** und **Orgelpunkt** von **W. Rischbieter.** Dresden 1879.

I. Modulation.*)

Herr Rischbieter (Lehrer der Musiktheorie am Conservatorium der Musik zu Dresden) ist ein Schüler M. Hauptmann's und zwar im vollen Sinne des Wortes, er ist ein Geisteskind desselben. Ganz besonders hat er sich einzelne Sätze Hauptmann's zu eigen gemacht und theilweise in Hauptmann'schem Sinne fortentwickelt oder schärfer gefasst. Wir finden daher z. B. in seiner Darstellung die Hauptmann'sche Erklärung der Accordfolge *C e G — C F a* als vermittelt durch *C e a*, indem der A moll-Accord als näher verwandt mit dem C dur-Accorde angesehen wird als der F dur-Accord (S. 17). Es liegt darin eine der grössten Inconsequenzen der Hauptmann'schen Theorie, dass zur Verständlichung der Folge zweier nächstverwandten Dur-Accorde ein Moll-Accord herangezogen wird, obgleich doch die Existenzberechtigung des Moll-Accordes nach Hauptmann nur eine bedingte ist. Es lässt sich sogar ohne grosse Schwierigkeiten nachweisen, dass im Sinne der Lehre Hauptmann's die Folge der Accorde A-moll — F-dur andererseits wieder eine Beziehung auf den C dur-Accord fordert, so dass der fehlerhafte Kreisschluss fertig ist. Wir finden in Rischbieter's Darstellung ferner (S. 8) den potenzirten Tonartbegriff *B d F a C e G h D fis A* als Complex der Haupttonart *C* und der beiden Nebentonarten *G* und *F*. Während aber Hauptmann dieser Tonartgruppe nur in so fern eine besondere Bedeutung beimisst, als er sie als Mittelglied einer nach beiden Seiten beliebig fortzuführenden Reihe ansieht (Natur der Harmonik und der Metrik S. 34), stellt sie Rischbieter abgeschlossen als etwas principiell Bedeutsames hin, unter dem auch schon von Hauptmann herrührenden Namen Tonartsystem. Die Rischbieter'sche Erweiterung dieses Begriffes durch Subsumirung der Paralleltonarten ist sogar eine erhebliche Abweichung von Hauptmann's System. Das Tonartsystem von C-dur umfasst nach Rischbieter die Tonarten *F d C a G e* (d. h. F-dur, D-moll, C-dur, A-moll, G-dur, E-moll). Die Motivirung dieser Abweichung ist ungenügend (S. 9): »Wir hören oft aussprechen, dass A-moll zu C-dur gehöre. Diese Tonarten gehören aber nicht deshalb zusammen, weil beide Tonarten keine Vorzeichnung haben, sondern weil der tonische Dreiklang der A moll-Tonart das positive Terzintervall *C—e* (Grundton und Terz des tonischen C dur-Dreiklanges) als negatives enthält: (*A*) *c E*. Ausserdem enthält die A moll-Tonart den positiven Terzton *e* auch als Grundton des positiven Dreiklangs *E gis H* . . . In der C dur-Tonart ist der Grundton *C* das Bestimmende, die Terz *e* das Bestimmte; in der A moll-Tonart findet das Umgekehrte statt . . . . Die Tonarten C-dur und A-moll bilden . . . zwei Gegensätze, welche mit einander verbunden werden müssen, damit eine in ihrer Art vollkommene Ganzheit entsteht« u. s. w. Vergleichen wir hiermit, was Hauptmann »Harmonik und Metrik« S. 196 sagt: »Zu jedem Tonartsysteme wird immer das gleichnamig Entgegengesetzte in naher Verwandtschaft stehen; die Molltonart zu gleichnamiger Durtonart, die Moll-Durtonart zu gleichnamiger Moll- oder Durtonart und ebenso auch entgegengesetzt: denn die Umwandlung geschieht hier am tonischen Quintintervalle, das aus positiver in negative oder aus negativer in positive Bedeutung übergeht, in beiden Bestimmungen aber immer das Positive der einen und andern zugleich enthält.« Diese Deduction beweist mindestens eben so viel und eben so gut für ein Tonartsystem *F f C c G g* (also: F-dur, F-moll, C-dur, C-moll, G-dur, G-moll), also für den Einschluss der Moll-Tonarten gleichen Namens in das Tonartsystem. Hauptmann hütet sich aber wohl, einem solchen irgend welche besondere Bedeutung beizumessen. Vielmehr enthält seine Lehre, wenn auch nicht mit nackten Worten, so doch auch gewiss nicht übermässig verhüllt, den Gedanken, dass die Verwandtschaft der Tonarten allgemein nach der Verwandtschaft der Toniken zu bemessen ist, und Modulationen ähnlichen Sinn haben wie Harmonieschritte; dass dieser Gedanke den Grundanschauungen Hauptmann's entspricht, wird schwerlich jemand bestreiten. Freilich ist Hauptmann's System gerade in diesem Punkte verworren und unfertig. Hauptmann selbst sagt (S. 181): »Wenn wir die Tonartverwandtschaft hauptsächlich am tonischen Dreiklange zu suchen haben, und wenn sie bei den Dominanttonarten darin besteht, dass der Grundton jenes Dreiklanges Quint oder dessen Quint Grundton des neuen tonischen werden kann, so wird auch eine Verwandtschaft darin enthalten sein können, dass der Grundton oder die Quint des tonischen Dreiklanges Terz, dessen Terz aber Grundton oder Quint einer neuen tonischen werde.« (Aehnlich S. 193.) Das ist gewiss nicht nur logisch, sondern auch durchaus im Sinne des Hauptmann'schen Grundprincips (S. 21: Es giebt drei direct verständliche Intervalle: die Octave, die Quinte, die (grosse) Terz); alles was der alten Lehre von der Verwandtschaft der Tonarten fehlte, ergiebt sich aus diesem Satze: die

*) Richtiger, ihrem Inhalte entsprechender hätte Rischbieter die erste Studie »Ueber Tonartverwandtschaft« betitelt.

nahe Verwandtschaft von C-dur mit E-dur, As-dur, A-dur, Es-dur. Verworren nenne ich aber Hauptmann's Lehre darum, weil ihm trotz dieser nachgewiesenen näheren Verwandtschaft As-dur, E-dur etc. dennoch »entferntere« Tonarten bleiben (S. 181), nämlich entferntere als z. B. B-dur und D-dur. Das ist inconsequent. Denn wenn Hauptmann dabei an die 4 ♭ in As-dur und die 4 ♯ in E-dur gegenüber den 2 ♭ und 2 ♯ in B- und D-dur denkt, und nach der Differenz der Vorzeichen die »Entfernung« bemisst, so vergisst er aber ganz die Unterscheidung der Quint- und Terztöne, auf welche er doch anderweit soviel Gewicht legt; eine in Hauptmann's Sinne der reinen Stimmung gerecht werdende Notation würde für B- und D-dur auch zwei Tonhöhenveränderungen um ein Komma fordern, so dass nur drei gemeinsame Töne blieben: *)

	C dur-D dur:	C dur-E dur:
	f a c e g h d	*f a c e g h d*
	g h d fis a cis e ‖ *g h d*	*a cis e gis h dis fis*

Wo ist hier die Verwandtschaft grösser? Jede der beiden Tonarten weist drei gemeinschaftliche Töne auf, diese drei repräsentiren bei C dur-D dur einen Accord (G-dur), bei C dur-E dur Bestandtheile aller drei Accorde. Rischbieter sagt uns auch (S. 27), dass die unmittelbare Folge der Tonarten C dur-E dur der von C dur-D dur vorzuziehen sei, und Hauptmann — überall der feine Musiker, auch wo der Theoretiker auf Abwege geräth — bezeichnet die Tonarten des doppelten Quintschrittes (er nennt sie Verwandte zweiten Grades, nämlich C-dur (G-dur) D-dur und C-dur (F-dur) B-dur) in der Hauptsache als getrennte. Bei Hauptmann bleiben aber A-dur und E-dur resp. Es-dur und As-dur trotz dieser »näheren Beziehungen« Tonarten dritten und vierten Grades von C-dur aus. Rischbieter empfindet ohne Zweifel die Inconsequenz, welche in der Beibehaltung der Beziehungen auf den Quintencirkel trotz der Unterscheidung der Terztöne liegt, und stempelt die bezeichneten Tonarten zu Verwandten zweiten Grades. Er motivirt (S. 22): »Bei diesen Tonarten existirt eine Verwandtschaft zwischen den tonischen Dreiklängen. Wäre eine solche nicht vorhanden, so würde, da diese Uebergänge nicht innerhalb eines Tonartengebäudes vor sich gehen, so gut wie gar keine Verwandtschaft zwischen diesen Tonarten existiren.« Wieder das fatale Tonartengebäude! Zum Glück ist dasselbe gründlich wackelig und wir können es leicht über den Haufen werfen, wenn wir den Hebel richtig ansetzen. Was ist denn dies Tonartengebäude? womit hat denn Herr Rischbieter die Einfügung der Paralleltonarten motivirt? — nun, einzig und allein durch die Verwandtschaft zwischen den tonischen Dreiklängen! nicht damit, dass »beide Tonarten keine Vorzeichen haben«, sondern damit, dass die »A moll-Tonart das positive Terzintervall *C e* als negatives (*c E*) enthält«. Ich wies schon oben darauf hin, dass die C moll-Tonart das »positive« Quintintervall *C g* als »negatives« enthält (*c G*); die C moll-, F moll- und G moll-Tonart gehören also ebenso gut in das »Tonartengebäude«. Es ist klar, dass wenigstens das beschränkte Gebäude des Herrn Rischbieter durch diesen Keil, den wir in dasselbe hineintreiben, aus den Fugen gebracht wird. Die Idee eines derartigen Gebäudes ist aber überhaupt nichts werth und Hauptmann wird wohl gewusst haben, weshalb er den Gedanken nicht weiter verfolgt hat. Das einzig richtige Tonartengebäude kennt nur einen Mittelpunkt, aber keine Grenzen. Alle Tonarten sind mit einander verwandt, aber

*) Die Buchstabentonschrift ist die von Oettingen-Helmholtzische; der Strich unterm Buchstaben bedeutet die Vertiefung um ein Komma (81 : 80) gegen den gleichnamigen durch Quintschritte erreichten Ton: *c e g* ist also = Hauptmann's *C e G*; *e gis h* = *e Gis h*.

es giebt eine unmittelbare und eine mittelbare Verwandtschaft; die mittelbare kann eine sehr entfernte sein. Als unmittelbare Verwandtschaft wird zunächst die Gemeinsamkeit des Haupttones der einen Tonart als Bestandtheil der Tonika der andern zu bezeichnen sein, sodass die mit der C dur-Tonart unmittelbar verwandten Tonarten wären: *)

(Hauptton als Quint oder Terz, und Quint oder Terz als Hauptton)

		I III II		II III I		
1.	C-moll:	*c e g*	—	*c es g*	=	I : II als II : I.
				II III I		
2.	A-moll:	. . .	—	*a c e*	=	I : III als III : I.
				II III I		
3.	F-moll:	. . .	—	*f as c*	=	I⁺ als I⁻.
				I III II		
4.	F-dur:	. . .	—	*f a c*	=	I als II.
				I III II		
5.	As-dur:	. . .	—	*as c es*	=	I als III.
				I III II		
6.	G-dur:	. . .	—	*g h d*	=	II als I.
				I III II		
7.	E-dur:	. . .	—	*e gis h*	=	III als I.

In zweiter Linie wären zu nennen die Fälle, wo (wie Hauptmann sich ausdrückt) »aus Relativem Relatives« wird (S. 195), nämlich:

(Quint als Terz und Terz als Quint)

		I III II		II III I		
8.	E-moll:	*c e g*	—	*e g h*	=	III : II als II : III.
				I III II		
9.	A-dur:	. . .	—	*a cis e*	=	III als II.
				I III II		
10.	Es-dur:	. . .	—	*es g b*	=	II als III.
				II III I		
11.	G-moll:	. . .	—	*g b d*	=	II⁺ als II⁻.
				II III I		
12.	Cis-moll:	. . .	—	*cis e gis*	=	III⁺ als III⁻.

Eine derartige Aufstellung würde durchaus im Sinne des Hauptmann'schen Systems sein. — Ein weiterer Hauptbestandtheil der Darstellungen des Herrn Rischbieter — zugleich wiederum eine Achillesferse des Hauptmann'schen Systems — ist die Lehre von der Verwandtschaft der Molltonarten. Wie es Herr Rischbieter verantworten will, dass er A-moll aus C-dur hervorgegangen nennt (S. 14), vermag ich nicht zu begreifen; dass der Erklärungsversuch, den er giebt, ein circulus vitiosus ist, wird er selbst bei strenger Kritik nicht leugnen. Mit demselben Kniff (vgl. das oben über Rischbieter's Tonartsystem oder -»Gebäude« gesagte) kann man A-moll aus A-dur ableiten, jedenfalls mit noch mehr Ueberzeugungskraft. Einzig und allein im Sinne Hauptmann's wäre, die Beziehung von A-moll auf E-dur (als vollständige Negation desselben). Wunderbarer Weise will aber Hauptmann davon selbst nichts wissen und leugnet sogar die Verwandtschaft von A-moll mit E-dur, resp. C-moll mit G-dur (S. 196) — eine sehr unglückliche Consequenz aus dem schon S. 38—39 aufgestellten Satze, dass die Molltonart isolirt dastehe und mit keiner Molltonart (wie auch mit keiner Durtonart) unmittelbar verwandt sei. An dem ganzen Malheur ist natürlich nur die Duroberdominante schuld; weil entfernt die Molloberdominante wenigstens neben der Duroberdominante zuzulassen und damit die natürlichste Erklärung für die absteigende Molltonleiter, sowie für zahllose Erscheinungen unserer Mollharmonik zu gewinnen, gründet vielmehr Hauptmann und nach ihm Rischbieter die Existenzberechtigung der Molltonart auf die Duroberdominante, als deren Negation die Molltonika anzusehen sein soll; s. Haupt-

*) Im folgenden sind die Komma-Striche als entbehrlich weggelassen.

mann S. 36, Rischbieter S. 10: »Das Negative kann zwar dann und wann als das Dominirende auftreten (dies ist bei Musikstücken der Fall, welche sich überwiegend in Moll bewegen), es kann aber ohne positive Voraussetzung nichts in Wirklichkeit Existirendes aus demselben hervorgehen. Die A moll-Tonart könnte daher nicht einmal für sich allein bestehen, wenn nicht der positive Dreiklang *E gis H* in ihr enthalten wäre.« Diese Anschauung ist durchaus verkehrt; die Wahrheit ist, dass Jedermann die Duroberdominante als Negation der Molltonika und die Mollunterdominante als Negation der Durtonika (in dem von Hauptmann sogenannten Molldur) empfindet, nicht aber umgekehrt. Ich weiss nicht, ob es als Resultat der Gewöhnung an die Auffassung im Hauptmann'schen Sinne anzusehen ist oder aber als eine kleine Concession des Musikers an den Theoretiker (man nehme mir die Trennung nicht übel), wenn Rischbieter sagt (S. 14): »Wir können auch wahrnehmen, dass der Uebergang von *a* (= A-moll) zu *E e* (= E-molldur) sich dem Gefühle etwas williger ergiebt,*) als der von *a* (= A-moll) zu *e* (= E-moll).« Die ganze Verlegenheit, welche die Verwandtschaftslehre Hauptmann und seinen Schülern bereitet, wäre beseitigt gewesen, wenn Hauptmann die Molltonart mit Duroberdominante für das erklärt hätte, was sie ist — ein Mischgeschlecht sogut wie Molldur; man müsste es entsprechend »Durmoll« nennen, wenn es nöthig wäre, für jede Gruppe von drei Klängen, welche abgeschlossene harmonische Sätzchen ergeben kann, besondere Namen zu erfinden. Durmoll und Molldur stellen allerdings Accordketten dar, welche nicht zugleich Ketten gleicher Tonarten ermöglichen:

. . . *Es ges B des F as C e G h D fis A cis E* etc.
. . . *Es ges B des F as C es G h D fis A cis E* etc.

Dagegen hängt die von Hauptmann geleugnete reine Molltonart

. . *D f A c E g H* . .
oder . . *F as C es G b D* . .

mit den anderen Molltonarten ebenso organisch zusammen wie die Durtonart mit den anderen Durtonarten. Rischbieter sucht den Weg zu den anderen Molltonarten zu finden durch die Beziehung auf das »Tonartgebäude« von C-dur, in welchem ausser A-moll auch D-moll und E-moll als Verwandte ersten Grades figuriren (S. 14—15); das ist natürlich eine Finte. Hauptmann geht ehrlicher zu Werke und bestimmt die Verwandtschaften der Molltonart ebenso nach den Umdeutungen der Elemente der Molltonica. Die Erklärung (S. 195): »Die Verwandtschaften der Molltonart werden sich nicht am positiv vorausgesetzten Dreiklange derselben, sondern nur an seiner Negation, am tonischen Molldreiklange selbst bestimmen können; denn hier ist eben die Negation das hauptsächlich Bedeutete«, übt zugleich scharfe Kritik an dem Versuche Rischbieters, auf dem Umwege über C-dur von A-moll nach E-moll zu gelangen, und vernichtet die Abgeschlossenheit der Molltonart. Es dürfte nicht zufällig sein, dass Hauptmann der Verwandtschaft der Molltonarten nur $1^1/_4$ Seite widmet, während die der Durtonarten mit 22 Seiten bedacht ist. Hauptmann bemerkte wohl, dass er sich die Brücke zu einer zugleich consequenten und naturgemässen Darstellung abgebrochen hatte. Winkelzüge zu machen oder gar sich in Widerspruch mit der Praxis und Erfahrung zu setzen, war er zu ehrlich. So sieht denn der §. 288 der »Natur der Harmonik und der Metrik« aus wie eine kaum begonnene Skizze. In noch weit höherem Grade macht aber die Rischbieter'sche Studie den Eindruck des Unfertigen, Unbeendeten; in der bestimmten Erwartung, nach dem Schlussstrich auf S. 41 beim Umwenden auf S. 42 einen zweiten Theil über die Modulationen von A-moll aus zu finden, bemerkte ich, dass eine leere Seite die Studie als beendet signalisirte.

*) Diese undeutsche und unlogische Redewandung steht auch auf S. 11.

Vielleicht erscheint es nicht unzweckmässig, wenn ich im Sinne Hauptmann's die directen Verwandten der A moll-Tonart zusammenstelle; denke man sich, sie ständen auf der leeren S. 42 bei Rischbieter verzeichnet:

A. Hauptton als Quint oder Terz und Terz oder Quint als Hauptton:

		II	III	I		I	III	II		
1.	A-dur:	*a*	*c*	*e*	—	*a*	*cis*	*e*	=	II : I als I : II.
						I	III	II		
2.	C-dur:	.	.	.	—	*c*	*e*	*g*	=	III : I als I : III.
						I	III	II		
3.	E-dur:	.	.	.	—	*e*	*gis*	*h*	=	I⁻ als I⁺.
						II	III	I		
4.	E-moll:	.	.	.	—	*e*	*g*	*h*	=	I als II.
						II	III	I		
5.	Cis-moll:	.	.	.	—	*cis*	*e*	*gis*	=	I als III.
						II	III	I		
6.	D-moll:	.	.	.	—	*d*	*f*	*a*	=	II als I.
						II	III	I		
7.	F-moll:	.	.	.	—	*f*	*as*	*c*	=	III als I.

B. Quint als Terz und Terz als Quint:

		II	III	I		I	III	II		
8.	F-dur:	*a*	*c*	*e*	—	*f*	*a*	*c*	=	II : III als III : II.
						II	III	I		
9.	C-moll:	.	.	.	—	*c*	*es*	*g*	=	III als II.
						II	III	I		
10.	Fis-moll:	.	.	.	—	*fis*	*a*	*cis*	=	II als III.
						I	III	II		
11.	D-dur:	.	.	.	—	*d*	*fis*	*a*	=	II⁻ als II⁺.
						I	III	II		
12.	As-dur:	.	.	.	—	*as*	*c*	*es*	=	III⁻ als III⁺.

(Fortsetzung folgt.)

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung aus Nr. 52 des vorigen Jahrganges.)

Wir wenden uns nun zur Betrachtung des Dettinger Te Deum, wo wir Urio's Werk reichlich noch ebenso viel benutzt finden werden, als in den voraufgegangenen Oratorien zusammen genommen.

5.

Schon der Anfang ist derselbe. Die merkwürdigen ersten vier Takte des Urio sind zwar für die Carilions in Saul benutzt, aber von dem fünften Takte an ist der Satz für das Dettinger Te Deum zur Verwendung gekommen. Man sieht sofort, dass Händel sein Werk ganz und gar im Hinblick auf Urio begann, denn selbst den Unisono-Anfang machte er ihm nach, wenn auch mit einem abweichenden Motiv. Bei dieser Gleichheit des Vorsatzes ist das, was daraus entstand, in seiner Abweichung um so merkwürdiger. Bei aller Aehnlichkeit ist wieder kein einziger Takt gleich und die Verschiedenheit in der Gesammtgestalt ist so gross, dass man die gleichen Stellen aus zufälligen Aehnlichkeiten erklären könnte, wenn die directe Benutzung Urio's nicht aus anderen Gründen unzweifelhaft wäre. Urio's erster Satz ist 74 Takte lang, der Gesang beginnt erst mit dem 44. Takte. Händel's Anfangschor zählt 93 Takte und der Gesang fängt schon Takt 23 an. Was bei Urio auseinander zu fallen scheint, ist bei ihm verbunden; alle Theile wirken in vollendeter Harmonie und weichen niemals von der Linie des erhabenen Ausdruckes. Besonders bemerkenswerth ist in dieser Hinsicht die Verwendung, welche eine Figur aus Urio's

Vorspiel und der letzte, aus 13 Takten bestehende Absatz seines Chores gefunden haben; die erwähnte Figur bildet bei Händel den Nachhall des Gesanges, die losen 13 Takte enthalten den kaum noch sichtbaren Keim für die Gedanken des Mitteltheils seines Chores, durch welche derselbe so sehr bereichert wurde. Mit Notenbeispielen lässt sich hier nicht viel deutlich machen, weil sie einen zu grossen Raum in Anspruch nehmen würden. Wir müssen auf die Partituren verweisen.

6.

Der zweite Satz bei Urio ist auch der zweite bei Händel geworden. Dies ist um so auffallender, weil der alte Meister hier schon einmal benutzt war, denn es ist der Satz, aus welchem das Bassduett im Israel entstand. Das muntere Vorspiel beginnt wieder ebenso, bleibt aber zum Schlusse in der Tonart, worauf ein Altsolo intonirt, dem ein kurzer Choreinsatz folgt, welcher von Solostimmen abgelöst wird; in dieser Art geht der ziemlich ausgeführte, 104 Takte lange Chor zu Ende, mit der erwähnten Begleitung ähnlich durchsetzt wie das Duett im Israel. Urio fasst sich kürzer, bei ihm ist es schon mit dem 44. Takte aus. Der Gesang beginnt bei Urio



und ist von dem, was Händel daraus machte, so abweichend, dass es kaum hinreicht die gemeinsame Grundlage erkennen zu lassen. Auch mit dem Bassduett zeigen die Sologänge des Händel'schen Chores eine gewisse Verwandtschaft. Dieser Chor steht seinen Mann, aber in einer Vergleichung mit jenem Duett muss er nothwendig verlieren. Bei der Erklärung, was Händel veranlasst habe, nach einem solchen Duett dieselben Motive zum zweiten Mal zu behandeln, kann man äussere Gründe zu Hülfe nehmen. Als das Dettinger Te Deum geschrieben wurde, ruhte Israel seit vier Jahren und Händel wird schon damals beabsichtigt haben, ihn nie wieder aufzuführen. Das grosse Duett stand ihm also nicht im Wege, denn nach seiner Auffassung war Alles nur für die Aufführung geschrieben. Eine solche gänzliche Freiheit von dem bereits in anderer Form Geschaffenen erklärt auch einigermaassen die sonst unbegreifliche Fähigkeit, Alles in jedem neuen Moment wieder zu zermalmen und nach den abweichenden Zwecken abweichend zu gestalten.

7.

Der nächste Satz Urio's »*Tibi omnes angeli*« (p. 26) ist ein Sopransolo. Dieser blieb unberührt, es ist aber wohl möglich, dass Händel durch denselben auf das Passende einer Begleitfigur aufmerksam wurde. Nachgebildet hat er sie nicht diesem Satze, sondern einem andern, dem Chore »*Te gloriosus apostolorum chorus*« p. 43. Schon zu Anfang dieses Aufsatzes (in Nr. 33 des vorigen Jahrgangs Sp. 518) wurde solches angeführt und zugleich bemerkt, dass Jemand die Angabe durch ein »No« bestritt. Die Sache ist mit Beispielen leicht klar zu machen. Urio's 5taktiges Vorspiel zu jenem Chore lautet:



Hierauf beginnt der volle Chor, der aber schon mit dem 6. Takte wieder aufhört und ein Nachspiel erhält, in welchem das obige Motiv aus E-moll nach C-dur versetzt ist. Dann verliert sich der Gedanke bei Urio, wie wir solches schon mehrfach wahrgenommen haben.

Wenn man nun Händel's Vorspiel dagegen setzt:



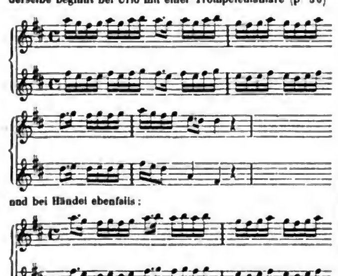


so bedarf es keines Beweises mehr, dass dasselbe aus der gleichen Quelle geschöpft ist. Verneinte ein alter Leser solches, so hatte er offenbar die winzigen Takte Urio's und dagegen die prachtvolle Ausbreitung des Händel'schen Gewebes über den ganzen Satz im Auge, die bedeutungslose Tonbewegung bei dem Italiener, die malerische poesievolle Darstellung bei dem Deutschen: aber in einer solchen Anschauung wird man hier überhaupt kaum noch von Entlehnung sprechen können.

Die Eigenthümlichkeit des in Rede stehenden Vorspiels besteht darin, dass der eigentliche Grundbass oder Continuo fehlt. Aehnliches kommt bei Urio noch vier mal vor: p. 30 und p. 36 die unter Nr. 8 mitzutheilende Trompetenfanfare, p. 74—76 die Ritornelle der Bläser (Oboen und Fagott), p. 84—85 ein ebenfalls noch zu besprechender fugirter Einsatz in den oberen Stimmen bei erst später hinzutretendem Grundbasse, und p. 145—46 eine ganz ähnliche Stelle im Schlusschore. Ein gewisser Contrast in der Begleitung ist damit hergestellt, obwohl nur in der noch unentwickelten Instrumentationsweise der Zeit um 1700. Händel hat das angeführte Begleitmotiv hier benutzt, um die schwebenden Chöre der lobpreisenden Engel, also mit dem Gesange vereint gleichsam die Musik der Sphären darzustellen. An so hochfliegende Dinge wagte sich kein Meister jener früheren Zeit; doch hatte unser Reinhard Keiser schon weitgehende sinnige Anschauungen, wenn er in seinen Bühnenwerken die Instrumentation wechselte.

8.

Mit dem folgenden Chore »Vor dir Cherubim und Seraphim« kommen wir so zu sagen wieder in die gerade Reihe, denn derselbe beginnt bei Urio mit einer Trompetenfanfare (p. 30)



und bei Händel ebenfalls:



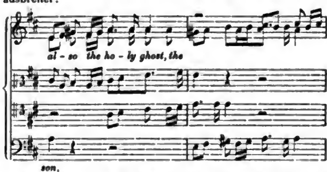
worauf an beiden Stellen nach einem kurzen Choreinsatze die Intrada abermals folgt. Die grösste Merkwürdigkeit bei dem angeführten Beispiel ist diese, dass Urio und Händel hier zwei Takte lang Note um Note übereinstimmen, denn solches kommt in dem ganzen Te Deum nicht zum zweiten Male vor. Den Chor selbst, den Gesang, hat Händel ganz abweichend gebalten. Von dem vorigen Satze her ist er noch im Fluge unter den Himmlischen, nun zeichnet er hier die Cherubim und Seraphim wie sie ihr Heilig durch die Ewigkeiten singen. Das alles ist in einer erhabenen Lebendigkeit gegeben, bei welcher der Halleluja-Chor augenscheinlich das leitende Vorbild war. Aber trotzdem verlor er Urio nicht aus dem Gesichtskreise, denn die Fanfare desselben schallt noch einige Male dazwischen. Diese drei Takte sind für den, der einen solchen Chor machen kann, doch wohl die denkbar bescheidenste Anleihe die zu contrahiren ist.

9.

Eine etwas grössere bringt uns der zweite Theil des nächsten Chores zu den Worten »wie auch den heil'gen Geist« (p. 51 bis 53), grösser nämlich durch die Art der Verwendung, aber kleiner in dem entlehnten Motiv. Bei Urio steckt dieses in dem Basssolo »*Te per orbem*« p. 56—60 und zwar in diesen Takten der Violinen p. 57:



von denen dann an zwei oder drei Stellen der Singstimme noch ein schwacher Nachhall erscheint. Es handelt sich eigentlich nur um die Figur ♩♩♩♬; diese führt Händel so ein, indem er Urio's zwei Stimmen nach einander bringt und fünfstimmig ausbreitet:



was zehn Takte lang fortgeführt wird und den Schluss eines Chores ergiebt, dessen Eigenthümlichkeit darin besteht, dass er sich in der Art der älteren (motettischen) Composition aus fünf verschiedenen musikalischen Gedanken zusammen setzt, von denen einer den andern ablöst. Diese Form wählte er nicht blos des Contrastes wegen, sondern zunächst mit Rücksicht auf die Worte, welche in ähnlicher Weise mehrere dogmatische nach einander vorführen und deshalb hier ihren treffendsten musikalischen Ausdruck gefunden haben.

(Fortsetzung folgt.)

Neueste Opernaufführungen in Paris.

Dritter Artikel.

Théâtre de la Renaissance: **Camargo**, komische Oper in drei Acten, Text der Herren A. Vanloo und Leterrier, Musik von Herrn Charles Lecocq.

In den Memoiren des vorigen Jahrhunderts findet sich eine ziemlich pikante Anekdote über die Camargo. Als sich die berühmte Tänzerin eines Tages nach Lyon begab, erschienen plötzlich maskirte Männer, welche ihre Postchaise anhielten und dem Postillon, der sie führte, den Befehl gaben, ihnen zu folgen. Die Camargo, wie man sich vorstellen kann sehr erschreckt, gelangte mitten im Walde in ein altes Schloss. An der Thür wurde sie mit der grössten Artigkeit von einem fein aussehenden Herren empfangen, der ihr sagte: Ich bin Mandrin, aber Sie haben von mir nichts zu fürchten. Ich habe viel von Ihrem bewunderungswürdigen Talente auf dem Gebiete der Tanzkunst gehört, und da ich aus Gründen, welche Sie begreiflich finden werden, nicht in die grosse Oper gehen und Ihnen dort meinen Beifall ausdrücken kann, habe ich den Entschluss gefasst, Sie zu entführen, in der Hoffnung, dass Sie in diesem Schlosse mir und meiner Bande eine kleine Vorstellung zu geben so gefällig sein würden. Ich kann Sie versichern, dass Sie niemals ein Sie mehr zu bewundern geneigtes Publikum vor sich gehabt haben werden. Gewähren Sie mir daher Verzeihung wegen der gegen Sie verübten Gewaltthat, da Sie einsehen werden, dass ich nicht anders handeln konnte, nachdem ich meine Neugierde um jeden Preis zu befriedigen entschlossen war.

Was wollte Camargo thun? Sie musste nachgeben, um so mehr als die Idee Mandrin's etwas Originelles hatte, das ihr nicht missfiel. Nach einem delicaten mit dem grössten Luxus servirten Souper tanzte sie und erregte enthusiastischen Beifall. Mandrin erschöpfte sich in Danksagungen und geleitete sie zu ihrem Wagen, indem er ihr überliess ihre Reise fortzusetzen. Bei der späteren Erzählung dieses Abenteuers unterliess die Camargo nie, hinzuzufügen: dieser Herr Mandrin war in der That ein vollendeter Cavalier!

Man erzählt sich übrigens mehr als einen ähnlichen Zug des berühmten Räuberhauptmannes. So hielten einmal seine Leute einen der ausgezeichnetsten Officiere jener Zeit, den Marquis von B. an, welcher wie die Camargo in einer Postchaise auf der Landstrasse reiste. Habe ich die Ehre, mit dem Herrn Marquis von B. zu sprechen? sagte ein Mann, welcher mit einer graziösen Verbeugung den Wagenschlag öffnete. — Ja, mein Herr, aber wer sind Sie? — Ich bin Mandrin, und ich weiss, mein Herr, dass Sie einer der besten Officiere der Armee des Königs sind. Ich habe hier ganz in der Nähe zwei- bis dreihundert Spitzbuben, die ich zu militärischen Manövern abzurichten mich bestrebe, aber es sind sehr harte Köpfe, die mir viel zu schaffen machen. Sie würden mich auf das Aeusserste verbinden, wenn Sie einen Augenblick aussteigen wollten, um eine Revue abzuhalten. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, wie sehr ich mich glücklich schätzen würde, über meine Truppe die Ansicht eines so competenten Richters, wie Sie es sind, zu hören.

Der sehr erstaunte Marquis wusste kaum, wie er sich aus der Sache ziehen sollte. Er stieg indessen aus, liess Mandrin's Truppe eine gute halbe Stunde manövriren und erklärte derselben seine volle Zufriedenheit. Hierauf trat er nach einem Austausche von Complimenten mit dem Räuberhauptmann seine Reise wieder an. Der Marquis begab sich auf sein einige Meilen entlegenes Schloss. Den Tag darauf hinterlegte bei ihm eine geheimnissvolle Hand zwei Paquete, das eine sehr umfangreich und schwer, das andere viel kleiner und leichter. Das erste enthielt zwölf Pfund ausgezeichneten spanischen Tabakes für den Marquis, das andere ein Stück prächtiger englischer Spitzen für die Marquise. Man sieht hieraus, dass »dieser Mandrin die Manieren eines Cavaliers« besass, wie die Camargo sagte.

Jenes erste Abenteuer mit der Tänzerin ist es, welches den Herren Leterrier und Vanloo das Sujet oder vielmehr die Hauptepisode zu ihrem Stücke verschafft hat, in welchem eigentlich kaum etwas anderes als eine Reihenfolge von Episoden zu erblicken ist, die der Zufall aneinander gereiht hat.

Der erste Act spielt in dem Tanz-Foyer der Oper, einem, nebenbei bemerkt, sehr schlecht gehüteten Foyer, indem da wie in einer Mühle der nächste Beste eintreten kann. Dort sind Figurantinnen jeder Gattung (Ratten würde man jetzt sagen) und sehr galante junge Herren, unter denen sich ein hochgestellter Beamter der Polizei bemerklich macht, der Marquis von Pontcalé und der muthwillige Chevalier de Valjoly, der in die Camargo sehr verliebt ist, und die auch ihn nicht ungern zu sehen scheint. Bouquets und Bonbons an die Tänzerinnen vertheilend, scheint Pontcalé insbesondere von dem berühmten Mandrin präoccupirt zu sein, den er zu verhaften geschworen hat; aber er ist himmelweit davon entfernt, zu ahnen, dass der brillante Chevalier de Valjoly kein anderer ist, als Mandrin in Person.

Es ist im Augenblicke nur die Rede von diesem Abenteurer, dessen Name alle Welt erbeben macht, selbst die Camargo, welche von ihm die leidenschaftlichsten Billete empfing. Auch eine andere Person ist da, welche von Mandrin noch mehr als Billete erhalten hat: die Signora Juana Marquise de Rio-Negro, welcher Mandrin auf ihrem Schlosse einen nächtlichen Besuch abgestattet hatte. Der Bandit stahl ihr ihren Schmuck, und da die Dame vor Schrecken in Ohnmacht fiel, so erscheint es ungewiss, ob er die Kühnheit nicht noch weiter getrieben hat. Es ist dies ein Punkt, der wohl nie vollständig aufgeklärt werden wird, da Donna Juana im Uebrigen hübsch genug war, dass ihr Verdacht nicht unwahrscheinlich sein mochte. Darüber im Zweifel, stürzt die Marquise de Rio-Negro, eine weissglühende tropische Brasilianerin, wie sie selbst sagt: wie eine Wasserhose in das Tanz-Foyer, um Pontcalé's Protection in Anspruch zu nehmen.

Man sieht, wie leicht es ist, in dieses sonderbare Foyer einzudringen; aber das will noch nichts heissen. Auch einige Leute von Mandrin's Bande gelangen in dasselbe; freilich aber steigen sie zu den Fenstern hinein, die nicht besser verwahrt sind als die Thüren. Diese lockeren Persönlichkeiten, welche nicht die Liebe zur Choregraphie anlockt, beginnen die Loge der Camargo, welche sich im Augenblicke auf der Bühne befindet, zu durchstöbern und ein Armband im Werthe von 100,000 Livres verschwinden zu lassen. Das war gerade Mandrin recht, der schon lange der Tänzerin ein Pfand seiner Liebe versprochen hatte. Das Armband kam daher ganz im entsprechenden Momente. Aber wie konnte Mandrin nicht daran denken, dass die Camargo sofort in dem reichen Geschenke ihres Anbeters den Schmuck erkennen würde, der ihr eben gestohlen worden war? Man konnte zu diesem Landstrassen-Ritter wie Ruy-Blas zu Don Salluste sagen: »Für einen Mann von Geist setzt Ihr mich in Erstaunen!«

Der nächste Act führt uns in Mandrin's Schloss. Die ganze Bande ist vollzählig da, und man bemerkt unter der Menge sehr originelle Banditen-Physiognomien. Es findet sich darunter neben anderen ein sehr ergötzlicher alter Pedant aus einem Colleg, dem seine Kameraden den Beinamen: der Philosoph oder abgekürzt: **Losoph** gegeben haben, weil er stets seine Taschen mit lateinischen oder griechischen Büchern vollgepfropft hat. Die Marquise von Rio-Negro wohnt ebenfalls im Schlosse. Diese extravagante Dame ist zum Sterben verliebt in Mandrin, den sie auf den Weg des Guten zurückführen will. Aber nachdem sich eine so schwierige Bekehrung nicht in

Einem Tage zu Stande bringen lässt, so begnügt sich die feurige Creolin damit, ihrem Geliebten auf allen seinen Expeditionen zu folgen und dessen Opfer reichlich zu entschädigen. Sie ist sehr vermögend und was für einen besseren Gebrauch könnte sie von ihrem Gelde machen?

Hier findet jenes Abenteuer seine Stelle, von welchem ich oben sprach. Die Camargo ist von den Leuten Mandrin's entführt worden, aber sie glaubt bei dem Chevalier de Valjoly zu sein und ist nicht böse auf ihn, dass er ihre Reise unterbrochen hat; sie hält vielmehr den Chevalier für einen geistreichen Galan, der keine gemeinen Ideen hat und nichts wie alle anderen Leute thut. Kurz darauf kommt der Marquis von Pontcalé, stets auf der Suche nach Mandrin. Ein Bauer aus der Gegend hat ihn von dem einzuschlagenden Wege unterrichtet, und man sieht ihn durch eine Art von Fallthüre herein kommen, eine Laterne in der Hand, ganz mit Musketen, Säbeln und Pistolen gespickt, wie ein wandelndes Waffengestell. Pontcalé ist verblüfft, sich bei Valjoly zu befinden, während er in dem Schlupfwinkel Mandrin's zu sein glaubt. Der Bauer muss ihn falsch berichtet oder er sich im Walde verirrt haben. Das Beste, was er im Augenblick thun kann, ist: sein Missgeschick in Geduld hinzunehmen, zumal da eben das Fest beginnt.

Was für ein Fest? wird man fragen. Das, welches Mandrin der Camargo giebt. Man bittet sie, zu tanzen; aber wie könnte sie ganz allein und ohne das Orchester der Oper tanzen? Sie geräth aber dennoch auf den Einfall, ein kleines Pastoralballet zu improvisiren, in welchem sie abwechselnd einen Schäfer und eine Schäferin darstellt, zwei Verliebte, die sich bald zanken, bald wieder aussöhnen. Es ist dies, um es genau zu bezeichnen, eine Parodie des alten classischen Ballets, wobei Mme. Zulma Bouffar viel Grazie und Feinheit entfaltet. Dieses sehr gefällige Tableau wurde stark applaudirt. Aber nun das Drama nach der Idylle! Man entdeckt plötzlich, dass der liebenswürdige und galante Valjoly niemand anderes als Mandrin in Person ist, und lässt ein ganzes Regiment kommen, um ihn zu verhaften. Aber zum Unglück ist der Major des Regiments ein völliger Einfaltspinsel, der Pontcalé für Mandrin hält; und da Pontcalé ein Schwachkopf gleichen Ranges ist, so wird dieser abgeführt, was Mandrin zu entwischen gestattet.

Der dritte Act führt uns nach den Porcherons in die berühmte Schenke von Ramponneau, wo das sämmtliche Personal sich wieder zusammenfindet, man weiss nicht recht wie? Das Auffallendste ist, dass Mandrin selbst dabei erscheint, als Polizeiagent verkleidet und unter dem Namen Philidor. Er wird übrigens doch erkannt, und man will ihn verhaften; aber es gelingt ihm wieder zu entkommen, Dank der Camargo, welche seine Flucht begünstigt, indem sie es nicht über sich gewinnen kann, einen so liebenswürdigen Spitzbuben aufhängen zu lassen. Auf diese Art schliesst das Stück oder es schliesst vielmehr nicht, denn es ist kein Grund vorhanden, warum auf den dritten Act nicht noch mehrere folgen sollten.

Das Interesse dieser Operette beruht nicht auf der Intrigue, denn sie enthält keine solche; es liegt in den Details, welche amüsant sind. Die Musik des Herrn Lecoq ist angenehm und leicht, ja sogar zu leicht, denn man kann dieser Partitur nicht vorwerfen, dass sie nach Oel riecht. Herr Lecoq ist ein liebenswürdiger und geistreicher Componist, der ohne viele Umstände alles niederschreibt, was ihm in die Feder kommt, indem er auf seine Frische und das Glück zählt, das ihn bisher niemals im Stich gelassen hat. Es sind sehr gut geschriebene Stücke in der »Camargo«, denen man den Mann von Talent anmerkt, aber nichts Ausgesuchtes oder Neuerfundenes. Herr Lecoq schwankt je nach der Stimmung des Augenblicks zwischen der Opéra-Comique und der Operette, und hie und da hat es den Anschein, als accompagnire er die Stallmeister des Hippodrom bei ihren Exercitien. Die Inscenirung ist sehr sorgfältig und sehr brillant, und die Darstellung untadelhaft. Mme. Zulma Bouffard ist vollendet in der Rolle der Camargo, und dasselbe muss man auch von Mlle. Desclauzas in der Juana sagen. Berthelier giebt auf die komischste Weise den prätentiösen Pontcalé. Herr Vautier singt den Mandrin, auch Chevalier de Valjoly genannt; man kann nur von seiner schönen Stimme sprechen und das ist doch schon etwas. Ein Tenorino, Herr Lary, welcher an diesem Abende debütirte, hat vollständig reussirt. Er hat mit vielem Geschmack die niedlichen Couplets gesungen: »Je vous ai dit mon ignorance«, welche wiederholt werden mussten. *L. v. St.*

Nachrichten und Bemerkungen.

* Tempelmusik der buddhistischen Kalmüken in Südrussland. An den Wänden der Pagode, einem grossen viereckigen Gotteshause, in welches aber das gemeine Volk keinen Zutritt hat, hängen die beim Gottesdienste verwandeten musikalischen Instrumente: 4 grosse Trompeten (2 von Bronze, 2 von Silber und Gold), 4 grosse mit einem Busch von Straussenfedern gezierte Tamburins, Flöten, darunter eine welche aus einem menschlichen Schienbein bestand und mit Silber verziert war, Klingeln, Becken, kurz ein ganzes Orchester, das die Fremden am folgenden Morgen zu hören bekommen sollten. . . . Ihr erstes Geschäft am nächsten Morgen bestand also im Anhören der Tempelmusik. Alle Instrumente waren jetzt von den Wänden herabgeholt und befanden sich an ihrem Platze; es waren 15 Musikanten, welche in zwei Reihen einander gegenüber aufgestellt wurden. Hinten vor dem Allerheiligsten hatten die 4 Trompeten, jede verschieden gestimmt, ihren Platz; sie waren so schwer, dass sie vorn von Schnüren, die an der Decke befestigt waren, gehalten werden mussten, und tönten so laut, dass es vor ihrer Schallöffnung kein Priester aushalten kann, ohne der Gefahr ausgesetzt zu sein, taub zu werden. In der Mitte zur Linken steht der erste Stellvertreter des Bakschai mit blauer Brille und leitet bald mit einer kleinen Glocke, bald mit Becken die Musik, welche mit einem rasch anschwellenden dumpfen Brummen beginnt. Nach vier, fünf Takten fallen die Becken und Flöten ein, das Tempo wird schneller, die Klingel tönt dazwischen und die Tamburins werden geschlagen; allmälig lässt der Lärm wieder nach, um bald von Neuem zu beginnen. Eine sonderbare tolle Musik! — Nach einer Viertelstunde waren die Musikanten erschöpft, freilich die Hörer nicht minder, und so besuchten nun letztere eine zweite vorhandene Pagode von kleineren Dimensionen, aber derselben Anordnung, in welcher die Gewänder des verstorbenen Bakschai aufbewahrt werden und sein Hut der Verehrung der Gläubigen ausgestellt ist.

(Reisebericht des Franzosen F. de Mély aus Südrussland, im Globus 1878 No. 19 S. 292—94.)

Auf diese kostbare Musik scheinen die Inhaber sich auch nicht wenig zu gute zu thun, denn als die Fremden vor dem Hause des Bakschai oder Oberpriesters ankamen, wo sie schon erwartet wurden, hatten die Priester sich versammelt, um ihnen zu Ehren eine Musikaufführung zu veranstalten. Weil die Gebete hauptsächlich auf mechanische Weise, durch Windmühlen und dergleichen, erledigt werden, ist die Musik für diese Leute (die ohnehin gar keine Frauen besitzen, noch in ihrem Orte weibliche Wesen dulden) offenbar die anstrengendste und nach ihrer Meinung natürlich auch die verdienstlichste Thätigkeit. Die Kalmüken sind in Europa dem aus Asien mitgebrachten Buddhismus treu geblieben. Ihre musikalischen Instrumente, von welchen der »Globus« mit bekannter Meisterschaft treue Abbildungen liefert, sind höchst einfach, auf primitive Art nach der geraden Linie gebildet, nur für Tonstärke und Geräusch vorzüglich geeignet. Die ganze Musik ist wesentlich dynamisch, auf dem Contrast der Klangmasse beruhend; ein reiner Ton, Melodie und dergl. vermag sich nicht zu entwickeln. Diese Musik kann man die asiatische nennen, weil sie dort bei den verschiedensten Völkern sich findet; schon die alten israelitischen Tempelfeste müssen der Beschreibung zufolge ähnliche Instrumente benutzt haben.

* (Rule Britannia.) In Härtel's deutschem Liederlexikon (Leipzig, Reclam. 6. Aufl.) finde ich S. 19 das bekannte »Rule Britannia« als von G. F. Händel componirt angegeben. Darf ich Sie um Aufklärung ersuchen, ob die Composition wirklich von diesem Autor ist, und welches die näheren Umstände waren? *A. K.*

(Die Melodie zu Rule Britannia ist nicht von Händel, sondern von Thomas Arne, hängt aber in ähnlicher Weise, wie die zu God save the king, mit Händel's Musik zusammen und stammt auch aus derselben Zeit. Wir werden dieser berühmten Melodie demnächst einen besonderen Artikel widmen und dann die näheren Umstände besprechen. *D. Red.*)

Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

[1] Soeben erschienen:

„Adoramus te Christe"

für sechsstimmigen gemischten Chor

componirt von

Reinhold Fleischer.

Op. 2.

Part. u. Stimmen 1 ℳ 80 ℌ. Stimmen allein (à 15 ℌ) 90 ℌ.

Bei dem III. Schlesischen Musikfeste in Görlitz hatte dieser Chor einen **durchschlagenden Erfolg**. Er ist mit grosser Kenntniss vocaler Klangwirkungen geschrieben und muss überall einen sehr freundlichen Eindruck machen. Die Aufführung bietet keinerlei Schwierigkeiten.

Sechs Lieder für gemischten Chor

eingerichtet von

Robert Franz.

Op. 49. Part. u. Stimmen 5 ℳ. Stimmen allein (à 75 ℌ) 3 ℳ.

Die Nachthelle von Franz Schubert

für Sopran-Solo und gemischten Chor mit Pianoforte

bearbeitet von

Julius Schäffer.

Clavier-Partitur 2 ℳ. Solostimme 50 ℌ. Chorstimmen (à 25 ℌ) 1 ℳ.

---

[2] In meinem Verlage erschien:

Stabat mater.

Motette

für zwei Chöre a capella.

Componirt von

Palestrina.

Mit Vortragsbezeichnungen für Kirchen- und Concert-Aufführungen.

Eingerichtet von

Richard Wagner.

Partitur Pr. 3 ℳ. Stimmen Pr. 2 ℳ.

Leipzig. *C. F. Kahnt,*
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[3] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

Soeben erschien:

Moritz Brosig's
Ausgewählte Orgel-Compositionen.

In 2 Bänden à 3 ℳ.

---

[4] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke
für Pianoforte zu vier Händen
von
Ferdinand Hiller.

Soeben erschien:

Instrumentalstücke und Chöre

zum dramatischen Märchen

„Prinz Papagei" von C. A. Görner.

Op. 183.

Einzeln:

	ℳ
No. 1. Kakadu-Ouverture	2,70
No. 2. Marsch und Chor. (Zum Empfang des Königs Simplex)	1,50
No. 3. Entreact. (Das Blutgebirge.)	1,20
No. 4. Chor der Moosleute	1,50
No. 5. Verwandlung und Feenchor	1,50
No. 6. Kukukstanz	1,80
No. 7. Verwandlung und Katzenchor	1,80
No. 8. Entreact. (In den Lüften.)	2,40
No. 9. Zum Schluss	2,10

(Preis complet 9 ℳ.)

Früher erschien:

Operette ohne Text.

Op. 106.

Preis complet: 12 ℳ.

Einzeln:

No.	ℳ	No.	ℳ
1. Ouverture	0,90	7. Trinklied mit Chor	1,20
2. Romanze des Mädchens	0,90	8. Marsch	1,50
3. Polterarie	1,50	9. Terzett	0,90
4. Jägerchor und Ensemble	1,20	10. Frauenchor	1,20
5. Romanze des Jünglings	0,90	11. Tanz	1,80
6. Duettino	1,20	12. Schlussgesang	1,20

[5] In meinem Verlage erschien:

Volker.

Cyklische Tondichtung
für Violine
mit Begleitung des Pianoforte
von
Joachim Raff.

Op. 203.

No. 1. Abschied von Alzey	1 ℳ 50 ℌ
No. 2. Da er zum Bannerträger erkoren war	2 - 00 -
No. 3. Im Rosengarten zu Worms	1 - 00 -
No. 4. Da Siegfried erschlagen war	2 - 30 -
*No. 5. Was er von Werbelein gelernt	2 - 00 -
No. 6. Dank zu Becheleren	1 - 50 -
No. 7. Auf der Nachtwache a) Kampflied	2 - 00 -
*No. 8. Auf der Nachtwache b) Schlummerlied	1 - 00 -
No. 9. Schwanengesang	1 - 00 -

***Die Nummern 5 und 8 sind auch mit Orchesterbegleitung erschienen:**

No. 5. Ungarischer (A la Hongroise). Partitur Pr. 9 ℳ 60 ℌ netto. Solostimme 1 ℳ. Orchesterstimmen 7 ℳ 50 ℌ.

No. 8. Schlummerlied (Berceuse). Partitur Pr. 1 ℳ 80 ℌ netto. Solostimme 80 ℌ. Orchesterstimmen 2 ℳ.

Leipzig. **C. F. W. Siegel**'s Musikalienhandlung.
(*R. Linnemann.*)

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte 2. Aufl.

Preis 12 Mark. Verlag von Fr. Wilh. Grunow in Leipzig. [6]

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. Januar 1879. **Nr. 2.** XIV. Jahrgang.

Zur Theorie der Musik.

Drei theoretische Abhandlungen: über **Modulation, Quartsextaccord** und **Orgelpunkt** von **W. Rischbieter.** Dresden 1879.

(Fortsetzung.)

II. Quartsextaccord.

»Wir finden in einigen praktischen Harmonielehren wohl ganz gute Regeln hinsichtlich der Anwendung dieses Accords, aber es fehlt bis jetzt noch an einer wissenschaftlichen Begründung dieser Regeln. Hierin ist wohl der Grund zu suchen, weshalb die für diesen wichtigen Accord aufgestellten Regeln so abweichender Art sind.« (S. 5.) Hiernach dürfen wir bezüglich des Quartsextaccordes vor allem die theoretischen Begründungen erwarten, praktische Anweisungen aber doch wohl auch, sofern ja diese es sind, was begründet werden soll. Die 16 dieser Aufgabe gewidmeten Seiten können uns indess weder in der einen noch in der anderen Hinsicht besser zufrieden stellen als die 35 Seiten über die Modulation; hatten wir von jenen den Eindruck einer unvollkommenen Skizze, so haben wir ihn von diesen noch mehr. Was soll man sagen zu der ersten Motivirung der Einführung des Quartsextaccordes (S. 43): »Er entspringt dem Bedürfnisse, ein für sich bestehendes Ganze (in musikalisch-harmonischem Sinne genommen: Dreiklang) in seiner Totalität kennen zu lernen«!? Das ist leider nicht besser, sondern viel schlechter, als wenn Hauptmann einfach sagt (S. 71): »Nicht aber wird einer Dreiklangsharmonie diese Selbständigkeit zukommen können, in welcher die Quint tiefster oder Basston geworden ist, denn die Quint ist eben das entschieden Entgegengesetzte des Grundtones und wird daher, in den Bass gesetzt, den Accord als einen entschieden nicht für sich begründeten bezeichnen. So findet auch eben der Quartsextaccord immer nur unter besonderen Bedingungen des Vorausgehenden und Nachfolgenden seine zulässige Anwendung.« — Es ist verwunderlich, wie sowohl Hauptmann als in erhöhtem Grade Rischbieter um eine naheliegende Erklärung des Quartsextaccordes herumgehen, welche alle Welt gutheissen würde. Nach Hauptmann ist er »nicht für sich begründet«, d. h. er hat nicht seinen Hauptton zum Basston — das ist schon etwas. Nach Rischbieter (S. 43) »tritt die Zweiheit der Quinte bei ihm am entschiedensten zu Tage«. Das ist auch etwas, sofern wir es so verstehen, dass im Quartsextaccord der Quintton mehr in den Vordergrund gestellt ist, als es dem bezogenen Tone zukommt; die Quint als Basston, womöglich noch durch eine andere Stimme verdoppelt, macht sich dem eigentlichen递Hauptone gegenüber allzu selbständig geltend. Rischbieter ist auf dem besten Wege (S. 44): »Wie jeder dissonirende Accord — sei es ein Septimen- oder Vorhaltsaccord — sich auflösen muss, so will sich auch der Quartsextaccord auflösen.« Das ist gut musikalisch gesprochen! — S. 45 vergleicht er gar *G C e* mit *G C D* — wozu? nun, um eben zu vergleichen und um einige durchaus nicht zur Sache gehörige Bemerkungen über den dissonanten Ton in Vorhaltsdissonanzen zu machen. Und doch, wie gut hätten diese Bemerkungen zur Sache verwerthet werden können! »(S. 45) In der Accordfolge *C e G* — *C D G* tritt der Ton *G* als Quinte auf; soll nun beim nächsten Accord *G* liegen bleiben, so wird der Accordwechsel dann ein entschiedener sein, wenn die Quinte *G* Grundton wird. Schreitet also bei der Folge I—V der Ton *e* zu *D*, so hat derselbe, sozusagen, seine Schuldigkeit gethan (?!), aber der Ton *C* thut sie nicht, wenn er liegen bleibt und nicht zu *h* fortschreitet.« Noch ein Schritt und — das Problem war gelöst! Der Quartsextaccord, wenn er in dem hier allein in Frage kommenden Sinne gefasst wird, ist wirklich eine Dissonanz, und zwar eine doppelte Vorhaltsdissonanz, $\begin{matrix}6\\4\\g\end{matrix}$ wird musikalisch oft (besonders an metrisch bedeutsamer Stelle) als G dur-Accord mit vorgehaltener Terz und Quint aufgefasst. Das ist alles. Es handelt sich nur darum, die Fälle, wo diese Auffassung stattfindet, von denen zu scheiden, wo die consonante Bedeutung des Accords unbezweifelt ist. Ein derartiger Zweck schwebt Herrn Rischbieter vor, aber er erreicht ihn nicht, hauptsächlich darum, weil die vielen Hauptmann'schen Gedanken, welche in die 16 Seiten gezwängt sind, einander mit den Ellenbogen stossen und keiner zu vollständiger Entwicklung kommt. Die abstruse Hauptmann'sche Idee von der Ungetrenntheit, ja Identität der Töne *D* und *F* in dem »Dissonanzsysteme« *G h D*|*F a C* (»indem das entschieden Getrennte verbunden als Mitte, die Einheitsmitte getrennt als Grenze auseinandergesetzt ist« — Natur der Harmonik und der Metrik S. 144), welche die Dissonanzen der Ober- und Unterdominante sogar als Dreiklänge der absoluten Dissonanz hinstellt *G h **D**, h **D** a, **D** a C*, finden wir natürlich auch bei Rischbieter (S. 51), nur vermeidet dieser die Definition der Septimenaccorde dieser Art als Dreiklänge, hält aber daran fest, dass *D*|*F* untrennbar ist, und motivirt die Folge des Dominantseptimenaccordes *G h D*|*F* auf die Unterdominante *F a C* damit, dass (in dem bekannten Hauptmann'schen Sinne) der Uebergang aus der Unterdominante in die Oberdominante das Mittel-

glied *D F a* fordert: *F a C — F a D — F h D — G h D*, oder vielmehr: *a* (*a* / *C*) *h* / *G*, »denn das unterste (hier in Betracht zu *F* (*DF*) *DF* ziehende) Accordglied heisst bei *D F a* im abstract theoretischen Sinne genommen, nicht *D* sondern *DF*«. Wahrscheinlich steht dieses *DF* nur wegen der mangelnden Type statt des Hauptmann'schen *D̸*. — Weiterhin begegnet uns ein anderer Passus, der entschieden den Widerspruch herausfordert. Rischbieter giebt den für die Harmonik der Tonart sehr verschiedenes bedeutenden Accordfolgen I—IV und V—I den gemeinsamen Namen »Unterdominantfolgen« und bemerkt (S. 55): »Eine solche Accordfolge, bei welcher der Grundton des ersten Accordes Quinte des zweiten wird, drückt immer das aus, was wir mit dem Worte Abschliessen oder Zusammenschliessen bezeichnen können.« Das ist nicht wahr. Der F dur-Accord nach dem C dur-Accord in C-dur ist nichts weniger als abschliessend; im Gegentheil tritt der F dur-Accord in einen scharfen Gegensatz gegen den C dur-Accord, was darin seine Erklärung findet, dass wir die völlige Umdeutung des *c* zur Quint des F dur-Accordes nicht geschehen lassen, sondern dasselbe als Tonarthauptton oder eigentlichen Mittelpunkt der Tonalität gegenüber *f* festhalten, also niemals zu einem wirklich bezogenen Tone werden lassen. Davon steht freilich nichts im Hauptmann, wenigstens nicht mit klaren deutlichen Worten. Hauptmann's Darstellung lässt aber doch die Deutung zu, dass er den Quintbegriff für die Octaveinheit des Dreiklangs in den beiden Dominanten sieht, gleichsam als ein Mit-einander vorgestellt; dieses Mit-einander aber ist als ideale Zusammenfassung des Nach-einander vorzustellen. Der verbindende, den Widerspruch der Dominanten gegen die Tonika aufhebende Terzbegriff ist aber nun kein anderer als die Bezogenheit der beiden Dominanten auf die Tonika, d. h. der moderne Begriff der Tonalität (Hauptmann bezeichnet ihn activ als das »Dominant-haben« der Tonika). Interessant dürfte es auch für Herrn Rischbieter sein, dass dieser Quintbegriff Hauptmann's schon Tartini nicht unbekannt war, dass dieser als Dissonanzen der Tonart alle Töne der Tonleiter mit Ausnahme der Bestandtheile des tonischen Dreiklangs ansah (vgl. Trattato S. 112). Tartini's Motivirungen sind manchmal schlecht, aber seine Aufstellungen gut. Wir dürfen heute sagen: die Tonika ist (transcendenter) Bestandtheil aller Accorde der Tonart, darum erscheinen als consonant im absoluten Sinne, d. h. als keine Fortsetzung verlangend, als schliessend, nur Accorde, welche einzig die Tonika enthalten. Aber auch abgesehen hiervon, rein im Sinne der Lehre Hauptmann's ist *C—F* (C dur-F dur) von ganz anderer Bedeutung für die Harmonik des C-dur als *G—C* (G dur-C dur); jenes drückt die Entzweiung aus, dieses die Einigung — nur letztere kann aber Schluss sein. Auch *C—G* ist Entzweiung, auch *F—C* Schluss; der Unterschied der Wirkung basirt darauf, dass im G dur-Accord nur die Bedeutung der Quint verändert wird, im F dur-Accord dagegen der Hauptton zur Quint gemacht werden soll (eine ähnliche »antithetische« Bedeutung haben alle Accorde, welche die Bedeutung des Haupttones anfechten, besonders As-dur (I als III) und F-moll (I als ⁻I).) Der einzige Theoretiker, welcher die eigenartige Bedeutung der Unterdominante hervorhebt, ist Dr. A. J. Leibrock in seiner »Musikalischen Accordlehre« Leipzig 1875; leider geht er darin zu weit, sein Buch enthält fast nichts anderes, und — dagegen müssen wir Einspruch erheben — auch *D fis A* und sogar *dis Fis A c* werden als Accorde mit Unterdominantbedeutung für C-dur eingefügt. — Um wieder zur Sache zu kommen, sei bemerkt, dass Rischbieter trotz seines Versprechens eigentliche Grundsätze für die Einführung des Quartsextaccordes nicht entwickelt; ich glaube aber, dass das, was er hat entwickeln wollen, sich (natürlich abgesehen von der Motivirung mit Hauptmann'schen Begriffen) etwa folgendermaassen würde zusammenfassen lassen:

1. Wo der Quartsextaccord als Dissonanz empfunden wird, ist seine reguläre Fortschreitung die in den Duraccord (I) des Basstones z. B. *G C e — G h D* oder *G C es — G h D*.

2. Ist ein solcher Quartsextaccord nicht der der Tonika, so wird er eine Modulation anregen und zwar nach der Tonart, in welcher der Dreiklang desselben Tonika ist.

3. Wo der Quartsextaccord nicht Dissonanzwirkung hat, regt er auch keine Modulation an und stört die tonale Harmonik in keiner Weise; seine Anwendung ist daher jederzeit unbedenklich.

4. Dissonanzbedeutung gewinnt der Quartsextaccord
   a) dadurch, dass er an metrisch bedeutsamer Stelle erscheint,
   b) dadurch, dass sein Basston (welcher ja dem Accorde seine Sonderbedeutung giebt) nicht schritt- sondern sprungweise erreicht wird.

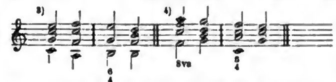
Anmerkung. Metrisch bedeutsame Stelle ist nicht allein der sogenannte gute Takttheil, sondern auch der gute Takt, d. h. in achttaktiger Periode der erste und fünfte, in geringerem Grade auch der dritte und siebente. Fällt der metrische Accent des guten Taktes noch mit dem des guten Takttheiles zusammen, so gilt das Gesagte mit doppelter Kraft, dagegen kann der Quartsextaccord auf den guten Takttheil im schlechten Takt auftreten, ohne Dissonanzbedeutung zu gewinnen, z. B.



Bei 2) ist sogar der Basston sprungweise erreicht *F D*; die Auffassung des G dur-Accordes als zukünftiger Tonika ist aber hier durch den unmittelbar vorangegangenen F dur-Accord unmöglich gemacht. Es sprechen also auch harmonische Rücksichten dabei mit, ob der Quartsextaccord consonant oder dissonant zu fassen ist. Wir können daher weiter die Sätze aufstellen:

5. Die Auffassung eines Quartsextaccords im Sinne einer Consonanz wird eintreten:
   a) wenn derselbe auf den schlechten Takttheil oder auch nur den schlechten Takt eintritt, besonders aber auf den schlechten Takttheil eines schlechten Taktes (an accentloser Stelle),
   b) wenn der Basston gebunden ist (vorbereitet) oder durch Secundfortschreitung erreicht wird,
   c) nach Accorden der Unterdominantseite können Accorde der Oberdominantseite, nach Accorden der Oberdominantseite können solche der Unterdominantseite in $\frac{6}{4}$-Lage auftreten, ohne eine Modulation anzuregen. Im Allgemeinen werden dieselben auch consonant wirken, nur die Unterdominant in $\frac{6}{4}$-Lage wird meist die Auflösung in der Grundlage der Tonika fordern (4), z. B. (vergl. auch 4, Beispiel 2)





d) der nicht als Dissonanz behandelte Quartsextaccord fordert Liegenbleiben oder Secundfortschreitung des Basstones (Ausnahmen wie bei 3 sind selten).

Das sind, denke ich, positive Bestimmungen nebst einer »wissenschaftlichen«, freilich nicht philosophischen Begründung. Man vergleiche hiermit die Ergebnisse der Rischbieter'schen Studie. Seine Aufstellungen sind theilweise geradezu unrichtig. Wenn Rischbieter folgende Quartsextaccorde als **unstatthaft** bezeichnet (S. 57):



was soll man dazu sagen? Ich möchte behaupten, diese wären (mit Ausnahme des aus anderen Gründen — Verdoppelung der Terz bei ausgelassenem Grundton in (*g*) *h d f* — schlecht klingenden 5) **gerade die besten**, die ohne Dissonanzbedeutung vorkommen können. Das sind die Folgen des Operirens mit Begriffen, die mit der Musik nichts zu thun haben! —

(Schluss folgt.)

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung.)*)

10.

Mit dem Chore »*Als du siegreich zerbrachst den Stachel des Todes*« p. 62 beginnt wieder eine grössere Scene, welche selbst in denjenigen Takten beiden Meistern gemein ist, deren Noten keine Gemeinschaft mit einander haben. Die Gemeinsamkeit besteht wesentlich im Aufriss, zeigt also dass Händel das Schema von seinem Vorgänger entlehnte. Urio beginnt p. 78 »*Tu devicto mortis aculeo*« in H-moll mit langsamen feierlichen Accorden, die im achten Takte auf Fis-dur abschliessen. Händel beginnt dieselben Worte mit einem Grave in G-moll und endet in A-dur; wie der Satz kürzer, so ist auch der Ausdruck intensiver, energischer, deutlicher, der Gegensatz zu dem Folgenden durch die Ruhepause eines ganzen Taktes schlagender — nicht eine einzige Note ist bei Beiden gleich, wohl aber das Ganze. Urio fährt dann fort:



*) **Berichtigung.** In dem letzten Satze der vorigen Nummer Sp. 10 Z. 2 von unten fehlt das Wort »*Vorstellungen*«. Es muss heissen: ».... welche in ähnlicher Weise mehrere dogmatische Vorstellungen nach einander vorführen« ....

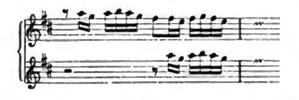


(p. 79—80). Die fünfte Stimme, der Bass, betheiligt sich nicht an diesem Contrapunkt, sondern setzt erst vier Takte später ein, wo sämmtliche Stimmen, unter Hinzutritt der Instrumente, drei Takte lang zu einem einfachen *Forte* zusammen gehen, nach welchem sie sich dann wieder contrapunktisch auflösen, wie das nachstehende Beispiel veranschaulicht:





(p. 81—82). Nach fünf Takten macht der Gesang einen Schluss auf D-dur, worauf die Trompeten, welche bis dahin geruht haben, die Figur ohne weitere Begleitung allein intoniren:



denen sich dann mit jedem weiteren Takte ein neues Instrument anschliesst, bis zum Basse absteigend, aber so, dass nach erreichtem A dur-Schluss die Trompeten wieder allein nachhallen. Dieses Ritornell, welches den Chor in zwei ungleiche Theile zerlegt, ist also wesentlich ein Trompetenspiel und bildet die einzige Stelle, wo diese Instrumente in dem Stücke zur Anwendung kommen. Dieselbe Figur wird dann wieder vom Chor ergriffen und sechs Takte lang fortgeführt, worauf nach einer allgemeinen Pause drei feierliche Takte den Schluss in H-moll bringen. Der ziemlich ausgedehnte Satz hat also nicht blos dadurch einen musikalischen Halt bekommen, dass das Hauptmotiv in mehrfacher Wiederkehr und auf eine bei Urio seltene Art Gesang und Begleitung verflochten hat, sondern auch noch durch den G moll-Schluss, welcher diesem Chore die Einheit der Tonart sichert. Aber ist Einheit der Tonart hier wirklich eine Tugend? Wer die Bande des Todes zerbricht und den Seinen das himmlische Reich gewinnt, ohne dabei aus dem anfänglichen G-moll heraus zu kommen, der hat musikalisch schwerlich einen Aufschwung erreicht, welcher den Worten entspricht. Wir reden dem alten Meister sicherlich nicht zu nahe, wenn wir also hierin eine zu grosse Abhängigkeit von der herkömmlichen Formalität erblicken. Gewiss lassen sich die Worte sammt und sonders in einem Mollsatze würdig gestalten, nur müssen die Mittel dem Schema entsprechen. Wenn man aber eine grössere sinnliche Anschaulichkeit der Darstellung erstrebte, als in der bisherigen Kirchenmusik bräuchlich und möglich war, wenn man zu Anfang ernst in die Tiefe griff, dann ins lichte Dur stieg, um hier selbst unter Zuhülfenahme der hellsten Instrumente die Klarheit des oberen Reiches breit zur Geltung kommen zu lassen: so war ein Rückgang in dem Anfangston ohne Einbusse nicht möglich.

Es ist Händel, der uns das alles gezeigt hat. Ohne seine Correctur würden wir schwerlich den Muth oder auch die Gelegenheit haben, Urio hier so scharf zu kritisiren. Er deckt uns mit seinen neuen Tönen und liefert in denselben zugleich ein Beispiel von dem normalen Entwicklungsgange der musikalischen Composition. Seinen Ausgang nimmt er hier, wie bereits erwähnt, von G-moll, also von einem so fernen Tone, dass schon dadurch der Rückgang auf die Anfangstonart ausgeschlossen ist. Dann folgt Urio's Thema anfangs selbst in den Eintritten ziemlich genau, nur durch die (hier blos in Accorden angedeutete) Begleitung wird die Beleuchtung wesentlich gehoben:





(p. 62—64.) Wie man aus den beiden letzten Takten ersieht, ist das Gewebe der charakteristischen Hauptfigur schon von Anfang dichter, was dann für den ganzen Satz vorhält und wodurch, bei strengerer Geschlossenheit, eine viel grössere Belebtheit erzielt wird; hierbei kommt aber die Figur im wesentlichen ebenso zur Verwendung, wie bei Urio, selbst die wiederholten Eintritte werden nachgeahmt. Die Anlehnung Händel's an seine Vorlage ist hier also weit näher, als bei den meisten übrigen Fällen, aber gerade dadurch wird seine grosse Oekonomie erst recht offenbar. Die Trompeten verpufft er nicht in einem Zwischenspiel, sondern lässt sie mit dem Chortutti eintreten und dann begleitend bis zu Ende aushalten. Dieser Eintritt des Tutti wird dadurch noch imposanter, dass die Soprane zwei Takte lang mit Oboen unisono, aber im übrigen unbegleitet voraufgehen. Die Hauptsache liegt indess in der Veränderung des Motivs. »Hauptmotiv« mussten wir die Figur [musical figure] vorhin bei Beschreibung des Urio'schen Satzes nennen; aber eigentlich ist sie trotz ihrer Verbreitung nur das zweite, zur Figuration dienende Thema, während das anfängliche *»aperuisti credentibus«* das chormässige Hauptmotiv bildet, was indess bei Urio nicht zur Erscheinung gekommen ist. Händel's künstlerisches Verdienst besteht bei diesem Chore nun vornehmlich darin, dass er hier mit einem genialen Griff das richtige Verhältniss hergestellt hat. Die erwähnten zwei Takte Soprane intoniren dieses Hauptmotiv und in dem unmittelbar einfallenden Tutti greifen die Trompeten nebst den übrigen hohen Instrumenten es auf als Octave des Gesanges der mittleren Stimmen. So steht dieses Forte also jetzt da als die glänzende Darstellung des musikalischen Hauptgedanken; es ist gebildet aus dem innersten Kern des ganzen Satzes, nicht aus einem cadenzirenden und in seinen musikalischen Mitteln willkürlich erfundenen Gange, wie bei Urio. Was bei dem Vorgänger bruchstückartig erscheint, zum Theil zu lose verbunden, zum Theil (nämlich durch die Einheit der Tonart) zu eng verschnürt — jetzt erst ist es ein organisches Gewächs geworden, in welchem die Glieder frei sich bewegen und jeder Theil seine natürliche Grösse erlangt hat.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Briefe
an eine Dame.

18.

Novitäten aus Hamburg.

»Ein Pensum für die Weihnachtsferien«, schreibt mir der Herr Redacteur bei Uebersendung obiger und anderer Novitäten, ohne zu bedenken, dass der Mensch auch einmal seine Ruhe haben will und muss. Freilich, die Zeitungen machen keine Ferien — nur die »Signale« gönnen sich dieselbe allsommerlich —, deshalb nehme ich es nicht so genau, zumal ich hoffen darf, dass mit meiner Arbeit als Kritiker auch Vergnügen verbunden ist, wenigstens was diese Neuigkeiten anlangt. Der Verleger derselben, Herr Joh. Aug. Böhme in Hamburg, der liebenswürdige Herr — als solchen lernte ich ihn wenigstens kennen — versagt vielleicht auch mir das Prädicat der Liebenswürdigkeit nicht, wenn ich gegen den Usus seiner zunächst gedenke und anerkenne, dass er seine Verlagsartikel gut und möglichst fehlerfrei hergestellt hat. Ich könnte noch weiter gehen und ihn beloben dafür, dass er zwei angehende Componisten fördert und ihr Opus 1 bringt, aber ich möchte diese Opera erst noch genauer ansehen. Sind sie des Lobes würdig, so darf Herr Böhme sich von diesem aneignen, so viel ihm beliebt; sind sie es nicht, so ist doch sein guter Wille anzuerkennen und so bleibt immer etwas Lobenswerthes für ihn übrig. Hiernach wende ich mich zu dem umfangreichsten Werke der Sendung, zu dem Trio in A-moll für Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 40, Pr. ℳ 10.) von Ludwig Meinardus. Der Componist lebt ebenfalls in Hamburg und ist zugleich musikalischer Referent für den Hamburger Correspondenten. »Seien Sie vorsichtig«, höre ich Sie sagen, meine Verehrteste, »denn man kann manchmal nicht wissen, wie es kommt; vielleicht lüfteten Sie einmal den Schleier der Anonymität, könnten eben so gut in die Hände des Herrn Meinardus fallen wie er in die Ihrigen — und der Hamburger Correspondent wandert in alle Welt hinaus.« Keine Sorge, Verehrteste! Ehrlichen Tadel, muss er ausgesprochen werden, lässt sich der wahre Künstler immer gefallen und ein solcher ist Herr Meinardus doch wohl; Recensent ist er nur nebenbei und noch dazu, so viel ich weiss, ein wohlwollender. Dies nebst der Versicherung, dass ich als Recensent mich mit Herrn Meinardus als Componisten voraussichtlich gut vertragen werde, wird Sie vollständig beruhigen. Das angeführte Trio hat auf mich sowie auch auf meine Mitspieler einen guten Eindruck gemacht. Der Componist handhabt die Form vortrefflich, versteht geschickt thematisch zu arbeiten und dabei ist der Inhalt interessant, anregend und nicht von der breiten Heerstrasse

aufgenommen, ohne dass sich irgendwie und -wo ein Abmühen bemerkbar machte, originell zu sein. Das Werk hat drei Sätze. Der erste Satz (*Allegro* A-moll ₵) ist breit, jedoch nicht zu lang gehalten, zeichnet sich durch schöne Arbeit und sein warm empfundenes Seitenthema aus. Das darauf folgende Scherzo (C-dur $^2/_4$) ist ein sehr gelungener charakteristischer Satz, der bei guter Ausführung seine Wirkung nicht verfehlen wird. Von dem in dasselbe eingefügten Intermezzo (₵), in dem das Anfangsmotiv des ersten Satzes wieder zur Verwendung kommt, bin ich weniger erbaut, es kommt mir etwas leer vor. Das Finale (*Molto vivace* ₵, A-moll mit Dur-Schluss) wird eingeleitet durch ein längeres *Adagio* ($^3/_4$), das ebenfalls wieder anknüpft an das hier natürlich taktisch veränderte erste Motiv des ersten Satzes, sowie dasselbe nochmals im Finale anklingt. Die Verwendung eines Motivs in dieser oder ähnlicher Weise kann von besonderer Wirkung sein und zugleich das Werk einheitlich gestalten helfen, hat aber auch ihre Schattenseiten. Das weiss der geistvolle Musiker so gut wie ich und deshalb verzichte ich darauf, mich über diesen Punkt weiter auszulassen. Auch der letzte Satz weiss von A bis Z zu fesseln und schliesst das Werk würdig und effectvoll ab. Eins wünschte ich noch: dass nämlich die Hauptthemen des Werks, speciell des ersten und dritten Satzes, etwas plastischer heraustraten. Gewiegte Spieler können hier übrigens nachhelfen. Dass der Componist nicht versäumt hat, jedem Instrument zu seinem Rechte zu verhelfen und es an allem Wesentlichen participiren zu lassen, braucht kaum erwähnt zu werden. Das im echten Kammermusikstile geschriebene Werk wird, davon bin ich überzeugt, gern gespielt und gehört werden und dass es an die Technik der Spieler erhebliche Anforderungen nicht stellt, dürfte seiner Verbreitung nur förderlich sein. Es macht mir Vergnügen, Triospieler auf das Werk hinzuweisen.

Von dem Dirigenten des Cäcilienvereins in Hamburg, Herrn Julius Spengel, liegen vor: als Op. 1 Fünf Lieder für gemischten Chor (Pr. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.) und sodann 10 deutsche Volkslieder für gemischten und Frauen-Chor (Heft 1 und 2 Partitur à 60 ₰, Stimmen à 30 ₰). Herr Spengel ist ein tüchtiger Musiker, das zeigt u. A. die feinsinnige Art, in welcher er harmonisirt. Den altdeutschen Weisen ist er bemüht auch ein altdeutsches harmonisches Colorit zu geben, und meist mit gutem Erfolge. Doch darf man hierin meiner Meinung nach nicht zu weit gehen und die Satzweise des 16. und 17. Jahrhunderts nicht eigentlich copiren. Ebenso halte ich es nicht für empfehlenswerth, bei Sachen für den praktischen Gebrauch die alte Schreib- und Ausdrucksweise beizubehalten, wie es bei einigen von den Liedern geschehen ist. Ich stütze mich dabei auf meine eigene Erfahrung, der die Anderer zur Seite steht. Sonst sind die Lieder in echt künstlerischem Geiste und ihrer Natur entsprechend einfach gesetzt, sangbar und leicht zu singen und somit Gesangvereinen nur zu empfehlen. No. 6 »Vergänglichkeit der Liebe« ist fünfstimmig, aber nur auf dem Papier, denn der Tenor geht mit dem Sopran und in Folge dessen ist der Alt getheilt. Eine glückliche Idee gerade bei diesem sinnigen Liede. No. 9 und 10, zwei Genovevalieder, sind wirkungsvoll, das erste für drei-, das andere für vierstimmigen Frauenchor gesetzt. Auch die von Herrn Spengel componirten fünf Lieder haben mich sympathisch berührt, es ist warme Empfindung, Stimmung und Noblesse in ihnen, die Arbeit ist sehr tüchtig und oft recht kunstreich, wie z. B. in No. 4 »Im Harbst«, welches Lied besonders den Musiker interessiren dürfte. Was ich damit sagen will, mag der Componist zwischen den Zeilen lesen. Doch ich kann auch unverblümt aussprechen, dass unter der Arbeit, und wäre sie noch so schön und interessant, die Stimmung des Liedes nicht leiden darf. No. 5 »Nur ein Leben« enthält in seiner ersten Hälfte eine sehr gelungene harmonische Steigerung. Besonders hervortretende schöne Züge enthalten auch die anderen Lieder. Sangbar sind sie alle. Das Streben des Componisten, den einzelnen Stimmen Selbständigkeit zu verleihen, ist von gutem Erfolge begleitet. Kurz und gut, ich kann die Lieder nur loben und empfehlen. Ob und wie weittragend Herrn Spengel's Talent für Composition ist, muss die Folge lehren. Es sind aber, so viel darf man schon sagen, die besten Hoffnungen auf dasselbe zu setzen.

Ein anderes Opus 1: Bilder aus dem vorigen Jahrhundert in zwei Suiten für das Pianoforte von Ernst Schweitzer. Erstes Heft. Was kostet das Heft, Herr Böhme? Die Preisangabe fehlt. Sie gaben es doch nicht etwa als Beilage? Oder ist es zu überseeischem Transport bestimmt, so dass drüben der Preis gemacht wird, wie es mit anderen Sachen auch wohl geschieht? Adressirt ist es wenigstens vom Verfasser an einen Freund in Melbourne. Oder liegt ein Versehen des Correctors zu Grunde? Doch einerlei: die Suite selbst ist hübsch und geschickt gemacht und im Geiste vergangener Zeit geschrieben. Enthielte sie mehr moderne Regungen, ich würde es ihr nicht übelnehmen, denn mit Nachahmung unserer Altvordern — ich habe das vorhin schon angedeutet*) — ist uns nicht gedient. In sie aber geräth Herr Schweitzer beinahe hinein, daher denn auch sein zuweilen fast zu durchsichtiger Claviersatz, der die Suite übrigens leicht spielbar macht. Die sieben kurzen Stücke: Präludium, Gavotte, Reigentanz, Menuett, Bourrée, Passepied, Aria a tre voci sind melodiös und charakteristisch in ihrer Weise und ich nehme gern Veranlassung, dem Opus 1, das von dem soliden Streben seines Verfassers Zeugniss ablegt, einen Geleitschein mit auf den Weg zu geben.

Und nun kommt die Reihe an eine Componistin: Caroline Wichern. Es sind mir an Compositionen von ihr zugegangen: Op. 41 Sechs Lieder für eine Stimme (ℳ 2,50), Op. 42 Sechs Gesänge für vierstimmigen Frauenchor mit Begleitung des Pianoforte (Partitur ℳ 2,80, Stimmen ℳ 1,20) und Op. 43 25 ein- und zweistimmige Lieder für grosse und kleine Kinder mit Begleitung des Pianoforte. Der Kinderlieder erstes Heft (3 ℳ netto). Ob ich wohl galant sein muss gegen die Dame? Nein, mein Fräulein, es wird nicht nöthig sein, ich kann mein Recensentengesicht beibehalten und damit wollte ich Ihnen vorweg ein Compliment gemacht haben. Ich bin Ihre Lieder mit Interesse durchgegangen und es freut mich, sagen zu können, dass sie correct gemacht sind — was man nicht von allen Damen-Compositionen sagen kann —, sich gut singen und ansprechende Melodie besitzen. Unter den Kinderliedern namentlich finden sich sehr niedliche Liedchen, die kleine wie grosse Kinder gern singen werden. Die durchgehends einfach gehaltenen Gesänge für Frauenchor, sowie auch die grössere Ansprüche an den Sänger machenden Lieder für eine Stimme enthalten mancherlei, für das sich sogar der Kritiker zu interessiren vermag. Um das Lob in helleres Licht zu setzen und damit Sie sehen, mein Fräulein, dass ich unparteisch bin, spreche ich auch etwas Tadel aus. Und so muss ich sagen, dass mir bei einzelnen Liedern die Stimmung des Textes nicht prägnant genug ausgedrückt erscheint und führe beispielsweise an: »Die linden Lüfte sind erwacht«. Doch *sub sole nil perfectum est*, das heisst hier: jeder Mensch hat seine schwachen Stunden, die ihm aber um seiner guten Eigenschaften willen nicht selten eben so gern verziehen werden, wie ich sie in diesem Falle verzeihe. —

Ich sehe, verehrte Freundin, Ihrem Berichte über die musikalische Weihnachtsbescheerung bei Ihnen entgegen und grüsse Sie tausendmal.

*) Ueber diesen Punkt liesse sich auch wohl noch eine nützliche Disputation führen. *D. Red.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kinder-Symphonien für Pianoforte oder zwei Violinen und Bass mit Begleitung von sieben Kinder-Instrumenten (Knarre, Kukuk, Nachtigall, Triangel, Trommel, Trompete, Wachtel). Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1878.) Fol. Clavier und sämmtliche Stimmen.
No. I von **Jos. Haydn.** Pr. ℳ 2. 50.
No. II von **B. Romberg.** Pr. ℳ 4.

Alte Lieblingsmusik, welche sich rechtzeitig und in einem hübschen Gewande zu Weihnacht wieder eingestellt hat und zu allen passenden Gelegenheiten für das ganze Jahr vorhalten wird. Die sieben Instrumente sind bei Vater Haydn eigentlich acht, denn ausser der Knarre (oder Schnarre, wie Romberg sagt) arbeiten mit dieser vereint auch noch die Cimbel. Von beiden Stücken ist das von Haydn am muntersten, kindlichsten; Romberg's Symphonie könnte mit Anstand als die Ouvertüre einer damaligen Operette paradiren, natürlich von den humoristischen Instrumenten abgesehen. Von dem nervus rerum besitzt Romberg nicht allzuviel, aber die fliessende natürliche Musik hat dieses Stück ebenfalls lebensfähig erhalten. Es sind seither, namentlich in neuester Zeit, allerlei Kindersymphonien geschrieben, die auch gewiss ihren Zweck erfüllen; aber zu einer allgemeinen Verbreitung haben sie es noch nicht gebracht, weil ihnen die rechte Naivetät fehlt. Worin diese besteht, lässt sich mit wenigen Noten — zum Beispiel mit den ersten 10 bis 20 Takten von Haydn — besser sagen, als mit wenigen Worten.

Berichte.

Leipzig.

⊙ 30. December. Das siebente bis zehnte Gewandhausconcert brachte eine Reihe interessanter Novitäten, die zum Theil hier noch gar nicht gehört, ja deren einige noch Manuscript waren. Eine recht angenehme Bekanntschaft machten wir gleich im siebenten Concert; die »Liebesnovelle« für Streichorchester und Harfe von Arnold Krug kann ich mit gutem Gewissen weiter empfehlen, besonders für Concerte in kleinem Rahmen. Schlicht und anspruchslos, aber durch Natürlichkeit der Empfindung und Erfindung gewinnend, trägt das Werkchen mit Recht den Namen eines Idylls. Das Programm ist harmlos und für die musikalische Entwickelung ungefährlich: Begegnung. Liebeswerben. Geständniss. Epilog (Trennung). Mendelssohn'sche Sentimentalität ist der Composition eben so fremd wie Wagner'sches Pathos. Die Contrapunktirung des »Muss i denn« im letzten Satze ist durchaus ungezwungen und decent. Ich denke wo ein Dutzend Musikfreunde zusammen streichen, da wird man auch einmal die Liebesnovelle probiren. Die Harfe wird sich ohne grossen Schaden durch Pianoforte ersetzen lassen. — Der Monolog des Simon Dach aus H. Hoffmann's Oper »Aennchen von Tharau« (gesungen von Bulss in demselben Concert), zeugt von des Componisten Streben nach dem Stile des Baireuther Meisters, dem er darin näher kommt als im »Armin«. Bei der Dichtung (von Roderich Fels) hat das »Preislied« Gevatter gestanden. In Herrn Bulss' Vortrage vermisste man das Träumerische, das der Componist (wie der Dichter) mindestens für die erste Strophe des Aennchen-Liedes, intendirt haben wird. — Das achte Concert wurde eröffnet durch Reinecke's »In Memoriam« (Introduction und Fuge), das zum Andenken David's componirt, dieses Mal der Erinnerung eines jüngst verstorbenen Künstlers gewidmet war, nämlich Franz v. Holstein's. Das Werk ist stimmungsvoll und erhebt sich bedeutend über den Werth einer Gelegenheitscomposition. Meisterlich ist die Behandlung der strengen Form, man spürt die Fessel nicht. Halb und halb durfte man die Vorausschickung des »In Memoriam« für eine captatio benevolentiae für die folgende nachgelassene Serenade von Holstein ansehen; ich gestehe, dass ich persönlich dadurch in eine pietätvolle Stimmung versetzt wurde, welche eine eigentliche Kritik ausschliesst. Doch glaube ich nicht zuviel zu sagen, wenn ich den Eindruck reproducirend berichte, dass alle Sätze (Allegro con brio. Menuetto e Barcarole. Marcia notturna. Canzone. Rondo alla Tarantella) natürlich erfunden und gute Musik sind, kein Thema aber so originell und individuell bedeutsam, dass es für eine lange Durchführung die nöthige Lebenskraft bewiese. Leider kranken alle Sätze an hyperschubertscher Länge. — Die »Norwegische Fantasie« für Violine von Lalo, deren Bekanntschaft wir dem neuen Geigercäsar Sarasate verdanken, vermochte trotz des wohlverdienten Ruhmes ihres Interpreten und trotz der Preiskrönung ihres Componisten nicht zu interessiren, und ich kann einem hiesigen Referenten nur beistimmen, welcher die Berechtigung des Titels anzweifelt; ebensogut könnte sie Zigeunerfantasie heissen, ohne jedoch dadurch irgend an Bedeutung zu gewinnen. Die spanischen Tänze eigener Composition, welche Sarasate zum Schluss des Concertes spielte, habe ich leider nicht gehört, kann mich daher nur auf das Urtheil anderer berufen, welche es dem Virtuosen verzeihen, dass er auch componirt. — Die Novität des neunten Concertes war das Celloconcert von Saint-Saëns, eine äusserst pikante Composition von vorzüglichem Fluss und ausgezeichneter Wirkung; unser Cellovirtuos Herr Carl Schröder hatte damit einen schönen und wohlverdienten Erfolg. Ich möchte es dem im fünften Concert von Annette Essipoff gespielten Clavierconcert in G-moll desselben Componisten vergleichen, welches in allem vom Usus abweicht: keine eigentlichen Themen im ersten Satze, kein langsamer Satz, kein Tutti; so vermisste man im Celloconcert die üblichen schmachtenden Cantilenen, oder vielmehr man vermisste sie nicht und wurde reichlich entschädigt durch eine wohlklingende Agilität, wie sie das Cello sonst selten entwickelt. — Einer ganz anderen Richtung gehört der Landsmann des Herrn Saint-Saëns an, dessen Stabat Mater für Soli, Chor und Orchester den ersten Theil des zehnten Concertes bildete, Theodor Gouvy. Ehrliches Streben auf dem geraden Wege zu bleiben, den die Menge den besten nennt, ist des Werkes Gepräge. Daher ist es frei von Wagnissen, es strebt keine Originalität an, sondern schlicht und recht, wie dem Componisten der Schnabel gewachsen ist, lässt er die Sänger singen. Aber nicht nur den Schein der Zukünftelei meidet er, sondern ebenso den der Alterthümelei. Den kirchlichen Stil suchen wir darin vergebens, die contrapunktischen strengen Formen scheinen dem Herrn Gouvy mindestens ebenso sehr ein Greuel zu sein wie Wagner's Musik. Kurz — die Composition ist homophon und streift manchmal an eine nahe Grenze; so kommt es denn, dass es geradezu komisch wirkt, wie der Autor die glückliche Vollendung des Werkes durch eine Fuge — ja, eine richtige Fuge! — feiert. Diese Fuge passt zu dem Uebrigen wie die Faust aufs Auge. Die Composition ist übrigens wirklich nicht übel, die Cantilene zum Theil sogar reizvoll, nur — um Gottes willen keine Fuge zwischen Musik dieser Art, auch nicht als Epilog! Die Fuge ist auch an sich nichts werth, das Thema hat seinen Rhythmus direct von der Declamation des Textes:

a-ni-mae do - ne-tur para-di - si glo-ri-a

und die Stimmen kommen nicht bis zu einem einigermassen passablen Jubelgesange, vermuthlich weil der Autor die schon von Händel verbrauchten 16tel-Figuren vermied. So backt sich's denn langsam zu Ende. Weg mit der Fuge! sie ist nicht nur überflüssig sondern unmöglich. Leider hatte das Gouvy'sche »Stabat Mater« das Unglück, kaum acht Tage nach dem von Pergolesi hier zur Aufführung zu kommen, das mit seinen gesunden Secunddissonanzen selbst unserer dissonanz-begierigen Zeit noch Genüge thut und streng genommen nicht so auf einem überwundenen Standpunkte steht, wie das von Gouvy. Der strebsame Bachverein brachte dasselbe in seinem Hausconcerte am 10. December durch die Damen M. Fillunger und P. Löwy zur Aufführung; die Orgelbegleitung war in Händen des Herrn Franz Preitz (etwas allzu decent; die Flöten wollten manchmal gar nicht ansprechen und stimmten nicht besonders, ich hätte ihnen eine kleine Kräftigung gegönnt). Es sei gleich mit erwähnt, dass Frau Elisabeth von Herzogenberg mit Herrn Julius Klengel Bach's D dur-Sonate für Viola da Gamba, und Sarabande und Gavotte aus der sechsten Cellosonate in erquicklicher Sauberkeit und Frische zu Gehör brachte. Der Chor vermochte dagegen mit dem Eingangschor der Cantate »Brich dem Hungrigen dein Brod« und dem *Gloria* der F dur-Messe nur eine mittelmässige Wirkung hervorzubringen. (Schluss folgt.)

---

[7] **Novitäten.**

In meinem Verlage erschien:

Meinardus, Ludw., Op. 40. **Trio** in Amoll für Pianoforte, Violine und Violoncell. ℳ 10. —.
Schweitzer, Ernst, Op. 1. **Bilder aus dem vorigen Jahrhundert** für Pianoforte. ℳ 1. 80.
Spengel, Julius, Op. 1. **Fünf Lieder** für gemischten Chor. Partitur 1 ℳ. Stimmen à 45 ₰.
— **10 deutsche Volkslieder** für gemischten und Frauen-Chor gesetzt. Heft 1, 2. Partitur à 60 ₰. Stimmen à 30 ₰.
Wichern, Caroline, Op. 41. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 2. 50.
— Op. 43. **25 ein- und zweistimmige Lieder** für grosse und kleine Kinder mit Begleitung des Pianoforte. 3 ℳ netto.
— Op. 42. **Sechs Gesänge** für vierstimmigen Frauen-Chor mit Begleitung des Pianoforte. Partitur ℳ 2. 80. Stimmen ℳ 1. 20.

Joh. Aug. Böhme, Hamburg.

[8] In meinem Verlage sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Zwölf grosse Concerte

für Streichinstrumente

von

G. F. Händel.

Op. 6.

Vollständige Orchesterstimmen 22 Mark netto.

Violino I concertino	Preis ℳ 3. 60. netto.
Violino II concertino	- - 3. 60. -
Violino I ripieno	- - 3. 40. -
Violino II ripieno	- - 3. —. -
Viola	- - 3. —. -
Violoncello (e Cembalo I.)	- - 3. 20. -
Contrabasso (e Cembalo II.)	- - 2. 60. -

Diese Stimmen enthalten auf das Genaueste die Musik wie G. F. Händel sie geschrieben und seiner Zeit auch in Stimmen herausgegeben hat.

Die vollständige Partitur
dieser zwölf Concerte
(Band 30 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft)
ist durch die Verlagshandlung für **16 Mark netto** zu beziehen

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[9] In meinem Verlage ist erschienen:

Bonifacius.

Oratorium

in drei Theilen.

Dichtung von **Lina Schneider.**

Musik von

W. F. G. Nicolaï.

Op. 17.

Clavier-Auszug vom Componisten.

Preis 18 ℳ netto.

Chorstimmen 6 ℳ. Textbuch 20 ₰.

Leipzig. ***C. F. Kahnt,***
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[10] In meinem Verlage erschienen soeben:

Zehn leichte Etuden

für

Violoncell

von

Carl Schröder.

Op. 48.

Eingeführt am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Pr. 3 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[11] **Vorzügliche Cello-Compositionen.**

Air von Joh. Seb. Bach,

für Violoncello (Violine) mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel eingerichtet
von **Aug. Wilhelmj.**

Preis 1 ℳ.

Die »Urania« schreibt über dieses Werk: »Bekanntlich eine der sinnigsten und populärsten Cantilenen des grossen musikalischen Patriarchen Bach, der in der erneuten Form allen Kennern hoch willkommen sein wird.«

Romanesca

aus dem 16. Jahrhundert für Violoncello (Violine) und Pianoforte arrangirt von **J. J. Bott & C. Rundnagel.**

Preis 1 ℳ 25 ₰.

»Urania« No. 6 v. J.: »Eins der eigenartigsten und poesiereichsten Gebilde aus der guten alten Zeit, welches zeigt, wie man vor Jahrhunderten »freudvoll und leidvoll« dachte und fühlte.«

Luckhardt'sche Verlagshandlung in Berlin SW.

[12] Wir erlauben uns die musikalische Künstlerwelt zur jederzeitigen freien Benutzung unseres **Lesezimmers für Musikzeitungen** einzuladen.

Es liegen aus:

Neue Berliner Musikzeitung (Berlin)
Allgemeine Deutsche Musikzeitung (Berlin)
Deutsche Musiker-Zeitung (Berlin)
Echo (Berlin)
Der Klavierlehrer (Berlin)
Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig)
Musikalisches Wochenblatt (Leipzig)
Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig)
Signale (Leipzig)
Euterpe (Leipzig)
Tonkunst (Königsberg)
Harmonie (Offenbach)
Deutsche Schaubühne (Erfurt)
Deutsche Kunst- und Musikzeitung (Wien)
Gazette musicale (Paris)
Ménestrel (Paris)
Le Guide musical (Brüssel)
The musical World (London)
Gazetta musicale (Mailand)
Il Trovatore (Mailand).

Ed. Bote & G. Bock, Hofmusikhandlung
Berlin.

Das Lesezimmer befindet sich Leipziger Strasse 37 im ersten Stock.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. Januar 1879. **Nr. 3.** XIV. Jahrgang.

Zur Theorie der Musik.

Drei theoretische Abhandlungen: über **Modulation, Quartsextaccord** und **Orgelpunkt** von **W. Rischbieter.** Dresden 1879.

(Schluss.)

III. Orgelpunkt.

Ueber die dritte Abhandlung habe ich nach dem Vorigen nicht mehr viel zu sagen — sie ist die kürzeste von allen (14 S.) und auch die unbedeutendste. Ueberall dieselbe Befangenheit in Anschauungen, welche nicht das Resultat natürlichen Empfindens und unbefangener Beobachtung, sondern abstracter Speculation sind. Gegen die Einführung der Hegel'schen Bewegung der Begriffe zur Begründung der Principien der Harmonik hätte ich gar nichts einzuwenden; nur hat leider Hauptmann davon eine völlig verfehlte Anwendung gemacht. Die »Leerheit« der Quinte verführte ihn, dieselbe als Selbstentzweiung hinzustellen und die Terz, welche den Dreiklang voll macht, die Einigung vollziehen zu lassen. Quint und Terz erhalten so mit Unrecht gegensätzliche Bedeutung. Das correctere wäre gewesen, den Trennungsbegriff nicht einseitig in der Quint sondern in der **Reihe der Partialtöne** zu sehen, in welcher der Grundton wirklich gleichsam aus sich heraustritt, den Einigungsbegriff aber in der Zusammenfassung der Partialtöne mit dem Grundtone zum **Klange**, dessen Einheitsbedeutung auf den Grundton bezogen ist. Der »Quint«begriff und »Terz«begriff Hauptmann's sind Fehlgeburten und müssen aus unserm theoretischen Bewusstsein wieder ausgemerzt werden; werden sie ersetzt durch die oben angedeuteten Begriffe, so gewinnen wir trotz der Dialektik mit der Naturwissenschaft Contact. Das veränderte Fundament wird natürlich auch einen veränderten Aufbau des Systems fordern; denselben hier zu entwerfen, versage ich mir; es dürfte aber nicht uninteressant sein, eine Umarbeitung von Hauptmann's Lehre in dem bezeichneten Sinne vorzunehmen. Die Molltonart, als hervorgegangen aus der Leugnung ihrer (!) Dur-Oberdominante würde schwerlich dabei herauskommen, und mancher andere von Rischbieter als grundlegend angesehene Satz würde zusammenbrechen. Doch genug davon — ich will hier kein neues System aufbauen — sondern die Abhandlung Rischbieter's über den Orgelpunkt besprechen.

Die beste Bemerkung über den Orgelpunkt giebt der Verfasser schon in dem ersten Artikel (Modulation), nämlich (S. 35), dass »die Haupteigenschaft eines Orgelpunktes grösstentheils darin besteht, ein eisernes, starres Festhalten der Tonart auszudrücken«. Sehen wir von dem sprachlichen Ungeschick ab, so ist die Definition richtig; sie hätte vielleicht besser in der gekürzten Form gegeben werden sollen: [»Aus dieser Beschränkung (nämlich: der Modulationen) entspringt] die Haupteigenschaft eines Orgelpunktes: eisernes, starres Festhalten der Tonart.« Punctum! Sehen wir nun den dritten Artikel selbst an. Er beginnt: »Da sich die Tonart harmonisch nur durch eine Folge von Accorden darlegen kann, so können wir bei einer solchen Darstellung*) von einem Anfang, Fortgang und Ende sprechen. (Wie sehr vermisst man hier die richtige Einführung der Hegel'schen Begriffe!) Anfang und Ende ist hier aber gleichbedeutend (?), indem beides durch den tonischen Dreiklang vertreten wird. Die accordliche Darlegung der Tonart besteht demnach in Ruhe (!) und Bewegung (!), das eine vom andern getrennt. Diese Begriffe verbunden: Ruhe in der Bewegung und Bewegung in der Ruhe, lassen sich . . . nur durch den Orgelpunkt darstellen.« Das ist gut, man vermisst nur den Zusammenhang mit Hauptmann's Grundprincip, es ist erwachsen aus dem oben dafür substituirten: Ton, Partialtöne, Klang als Genesis des Consonanzbegriffs, und Klang, Klangfolge, Tonalität als Genesis des Tonartbegriffs. Wenn ich oben sagte, dass die Tonika im Sinne strengster Fassung des Tonartbegriffes (transcendenter) Bestandtheil aller Accorde der Tonart ist, so erscheint nun im Orgelpunkt die Tonika als wirklicher Klang festgehalten, während über ihr die Accorde vielgestaltig wechseln. Das ist etwa auch der Sinn der Auslassungen Rischbieter's auf S. 61—62. Der Widerspruch lässt aber nicht lange auf sich warten (S. 62): »Beim Orgelpunkt ist die Ruhe nur durch einen einzelnen Ton ausgedrückt. Soll nun dieser einzelne Ton auch den Mittelpunkt einer organischen Verbindung von Accorden bilden, was logischer Weise verlangt werden kann (wieso?), so muss sich bei einem Orgelpunkt auf der Tonika das Tonartsystem nach der Unterdominantseite hin erweitern:

B d F a C e G h D

Ein längerer Orgelpunkt auf *C* wird in uns auch das Verlangen erwecken, die Fdur-Tonart, wenn auch nur vorübergehend zu vernehmen.« Da haben wirs! Wie verträgt sich das »eiserne, starre Festhalten der Tonart« mit dem »Verlangen, die Unterdominanttonart zu vernehmen«? Rischbieter ist um die Lösung dieses Problems nicht verlegen: »Da sich alle (? wie stehts mit II III I?) Klänge von unten nach

*) Besser: Darlegung oder aber vorher »darstellen«.

oben bilden, so müssen wir uns, von der Cdur-Tonart ausgehend, die Fdur-Tonart als eine schon vorhandene vorstellen; sie braucht nicht wie die Gdur-Tonart erst producirt zu werden. Es findet demnach bei einem Orgelpunkt auf der Tonika im eigentlichsten Sinne des Wortes kein Tonart-Bilden, keine Fortschreitung mehr statt.« Das ist wissenschaftliche Begründung! — Hören wir weiter, wie er den Orgelpunkt auf der Quinte von dem auf der Tonika unterscheidet (S. 63): »Diesem Orgelpunkte auf der Einheit, dem Grundtone, wäre nun entgegenzusetzen ein Orgelpunkt auf der Zweiheit, der Quinte. Wie sich die Modulation bei jenem (auf der Tonika) hauptsächlich nach der Unterdominantseite wendet (also nach einer Tonart, die schon vorhanden und demnach keinen Fortschritt ausspricht), so wird sich die Modulation bei dem Orgelpunkt auf der Dominante hauptsächlich nach der Oberdominantseite hinwenden, nach einer noch nicht vorhandenen, sondern erst zu producirenden Tonart: von C-dur ausgehend, nach der Gdur-Tonart, wodurch der Ton *G* dann Mitte des Tonartensystems *F a C e G h D fis A* wird.« Das also ist des Pudels Kern: man nimmt den Orgelpunktton, misst von da nach den Grenzen der Tonart-Accordkette und soviel auf der einen Seite fehlt gegenüber der andern, legt man ihr zu:

B d | *F a C e G h d*   *F a C e G h d* | *Fis A*

Die Willkürlichkeit dieses Verfahrens liegt auf der Hand; einer ganz äusserlichen Symmetrie zu Liebe widerspricht sich der Verfaser selbst und erfindet Schranken, welche die Praxis nicht kennt. Der Ausschluss der Gdur-Tonart (S. 64), der Amoll-Tonart (S. 65), der Dmoll-Tonart von dem Orgelpunkt auf *C* wird in der kläglichsten Weise zu motiviren versucht, der Verfasser windet sich wie ein Wurm vor der positiven Thatsache, dass seine Aufstellung unhaltbar ist. So wird in Bezug auf das erste Beispiel geltend gemacht, dass der Gdur-Accord gar nicht zum Vorschein komme, während derselbe ohne allen Zwang hätte statt des *F as h* stehen können; im zweiten Beispiel ist geflissentlich nach *C e Gis* nicht *C e a* sondern *C F a* gesetzt, um sagen zu können: »Das Betreten des Amoll-Tonartgebietes werden wir kaum gewahr«. Im dritten wird uns gar zugemuthet das *Cis* in



als *des* zu verstehen, damit die Berührung des D-moll uns noch unmöglicher erscheinen soll als die des A-moll. — Alle diese Winkelzüge sind vergebens; der Leser lässt sich nicht täuschen, sondern sieht klar vor Augen den Verfasser, wie er vergebens mit der Hydra der Gegengründe gegen seine Argumente ringt. Hätte er doch seinen ersten Ausspruch festgehalten: Das Wesen des Orgelpunktes ist starres, eisernes Festhalten an der Tonart! Er ist in der That die Verkörperung des Tonalitätsbegriffes. Die Erweiterungen der Grenzen der Tonart sind keineswegs nöthig. Der Orgelpunkt auf der Tonika *C* kann sich mit vorzüglichem Effect auf die leitertreue Harmonik beschränken, ohne dass etwas von dem Rischbieter'schen Sehnen nach der Fdur-Tonart bemerklich würde. Im Gegentheil entsteht durch Einführung des *B* für den Orgelpunkt auf der Tonika *C* die Gefahr, die Cdur-Tonart aus dem Auge zu verlieren, d. h. ihn für einen Orgelpunkt auf der Quinte in F-dur zu halten. Ebensowenig ist die Einführung von *fis* für den Orgelpunkt auf der Quinte *G* erforderlich. Dass der Orgelpunkt auf der Quinte dem Quartsextaccord mit folgender Auflösung in den Duraccord des Basstones entsprungen sein dürfte, sei im Vorbeigehen erwähnt: seine Bedeutung für die logische Entwickelung des Satzes ist denn auch eine dem entsprechende, zum Schluss drängende, während der Orgelpunkt auf der Tonika entweder selbst ein breit angelegter Schluss oder aber ein breit angelegter Anfang ist, wie Rischbieter richtig bemerkt; er bezeichnet das Wesen des Orgelpunkts auf der Tonika als: Bewegung in der Ruhe, des auf der Dominante als: Ruhe in der Bewegung. Das ist gut gesagt, wenn auch besonders das erstere nicht ganz deckend.

Die Beschränkung des Orgelpunkts auf die leitertreue Harmonik ist also möglich und von guter Wirkung; sie ist aber nicht nöthig. Vielmehr können Ausweichungen in die entferntesten Tonarten, richtiger: Harmonieschritte zu Klängen sehr entfernter Verwandtschaft gemacht werden, ohne dass dadurch gegen irgend eine Kunstregel verstossen würde: vorausgesetzt natürlich, dass schlechte Klangwirkungen gemieden werden. Die Bedeutung der festgehaltenen Tonika oder auch ihrer Quinte wird dabei immer dieselbe bleiben: sie unterstützt die Auffassung der Harmonie im Sinne einer festgehaltenen Tonalität und wie sie für die leitertreue Harmonik den Hauptklang der Tonart vertritt, so vertritt sie bei freierer Harmonik die Haupttonart, so dass alle berührten Tonarten nur als Abweichungen von dieser erscheinen. Das soll zwar bei stilvoll angelegten Compositionen immer so sein, auch wenn kein Orgelpunkt der Auffassung Assistenz leistet; es unterliegt aber keinem Zweifel, dass beim Orgelpunkt uns diese Bezogenheit der Nebentonarten klarer zum Bewusstsein kommt, und aus diesem Grunde kann man sagen, dass sich im Orgelpunkt das Princip der harmonischen Musik entschleiert, dass wir aus seiner Betrachtung viel lernen können, und dass er darum eins der wichtigsten Objecte der Theorie bildet. —nn.

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung.)

11.

Der folgende Satz »*Tu ad dexteram Dei sedes*« ist bei Urio ein Trio für Sopran, Alt (d. h. Tenor) und Bass, das erste und einzige Trio welches in seinem Te Deum vorkommt. Auch dieses neue Reizmittel war Händel willkommen nach einer Reihe von Vollchören, die spärlich mit Sologängen durchsetzt waren, er machte daher ebenfalls ein Trio. Aber zunächst war die Stimmenvertheilung eine andere. In den englischen Kirchenchören fehlten die Castraten, welche den Italienern zu Gebote standen, und Knaben waren natürlich in kunstvoll selbständigen Solosätzen nicht zu gebrauchen. Daher blieben nur Alt Tenor und Bass, d. h. hohe, mittlere und tiefe Männerstimmen, für welche auch die derartigen Händel'schen Sätze immer geschrieben sind. Dass hier bei Händel wie bei Urio wirklich ein Trio und nicht etwa ein dreistimmiger Chor vorliegt, steht nirgends ausdrücklich geschrieben; es ist aber dennoch so sicher, dass Niemand es bezweifeln kann, der die Formen jener Zeit kennt. *)

Urio hat seinen Satz breit angelegt und einen möglichst erschöpfenden Ausdruck zu erzielen gesucht. Es ist sogar ein contrastirender Mitteltheil hinzu gekommen, nach welchem der Haupttheil da Capo gesungen wird, so dass hier auch der Form nach ein Virtuosenstück vorliegt. Um so werthvoller ist es für unsern gegenwärtigen Zweck.

Das Vorspiel von 16 Takten beginnt in G-dur, modulirt aber wesentlich in C-dur, in welcher Tonart es auch Takt 12 schliesst, um dann noch in einem viertaktigen Appendix einen Aufschwung nach G zu nehmen. In G-dur singt hierauf der

*) Um indess alles klar zu machen, wird dieser Gegenstand gelegentlich in einem besonderen Aufsatze besprochen werden.

Sopran sein Theme ab; nach einer gemächlichen Pause wiederholt es der Alt in C-dur; der Bass hat es ebenfalls in C-dur, setzt aber schon in die Schlussnote seines Vorgängers ein (s. unten das zweite Beispiel), und zugleich singen die übrigen mit, bis ein Schluss auf G erlangt wird. Ein Ritornell von bequemer Ausdehnung lässt die Sänger zu Athem kommen und leitet nach E-moll, in welcher Tonart das Gesangthema wiederholt wird, ebenfalls von oben nach unten steigend, aber dichter geflochten und ohne Pausen bis zum Schlusse fortgehend. Dieser Schluss, das Ende des Ganzen, ist ein reguläres breites C-dur, steht also in Harmonie mit dem Vorspiel, nur nicht mit dem Anfang desselben. Der ganze letzte Absatz des Gesanges umfasst 30 Takte, und schon mit Takt 19 ist das volle C-dur erreicht, welches auch noch durch die zugleich einfallende Begleitung als Haupttonart bekräftigt wird. Insofern ist eine gewisse künstlerische Oekonomie hergestellt, nur der Weg, auf welchem Pater Urio aus seinen Moll-Modulationen nach C-dur gelangt, ist doch wohl etwas zu abschüssig, namentlich in einer streng contrapunktisch angelegten Composition. In sieben Takten stolpert er durch sieben Tonarten (Fis — H — E — A — D — G — C) und erreicht mit dem achten Takte die achte, immer in Quinten, modulirt also wie ein Clavierstimmer. Bei der Freude über die damals erst gewonnene Scala von wohltemperirten Halbtönen ist es erklärlich und entschuldbar, wenn lebhafte musikalische Geister in den neuen Tonmitteln etwas zu frei sich bewegten, aber man wird doch auch begreifen, dass sich auf solche Weise kein unanfechtbarer musikalischer Kunstsatz bilden konnte.

Der Mittelsatz (*Judex crederis*) ist nur klein, 12 Takte, und ganz abweichend gestaltet, einfach dreistimmig harmonisch, musterhaft schön und in jener feinen italienischen Weise, welche das Unscheinbare in eine ebenso grosse Kunst zu hüllen weiss, wie die anspruchsvolleren Gestalten. Nach diesem kleinen, aber sehr erquicklichen Zwischensatz folgt, wie schon gesagt, der Gesang des Vordersatzes noch einmal. Das Trio hat also die Form einer da Capo-Arie, womit der Componist sagen will, dass dasselbe den voll ausgebildeten Sätzen des Sologesanges der damaligen Zeit zugezählt werden soll.

Auf diese Bemerkungen lassen wir die nöthigen Beispiele folgen. Vorspiel und das Hauptthema des Gesanges im Sopran lauten bei Urio:





(p. 88—89.) Hierzu nehme man noch die beiden ersten Takte beim Eintritt des Basses p. 89:



so sind alle Elemente beisammen, welche bei dem Händel'schen Satze in Betracht kommen.

Das Trio verlangt im Gegensatz zum Chore besonders eine feinere Ausbildung der Cantilene, denn die Schönheit des Gesanges soll nicht nur als Masse und in harmonischer Mehrstimmigkeit glänzen, sondern hauptsächlich in den Contrasten der einzelnen Stimmen. Eine breite melodische Anlage ist daher erstes Erforderniss. Nun wird schon ein Blick auf den Anfang des Händel'schen Vorspiels



lehren, dass hier die rechte Luft weht. Obwohl als Tonsatz wieder gänzlich abweichend, ist auch der übrige Theil des Vorspiels lediglich aus Urio's Motiven gebildet, selbst von seiner Modulation nach C-dur kann man hier einen Nachklang finden. Aber wie schön ist diese Anregung verwerthet, wie harmonisch ist das, was bei Urio zwischen alten und neuen Tonarten hin und her schwankt, hier eingeordnet! Urio's Motiv ergreifend, steigt der Bass nach Es-dur auf, um dann in den letzten Takten wieder auf die Haupttonart zurück zu gehen. Hierdurch ist das ganze Vorspiel wie mit einem einzigen Federstriche hingezeichnet. In den Gang des Basses ist die Erhebung und sodann die Abdämpfung des Tones eingeschlossen; zugleich enthält dieser Bass das vollendetste Muster einer solchen Modulation in die Unterquinte, denn dieselbe ist auf naturgemässe Weise, d. h. ohne Verletzung der Grundtonart, nur zu erreichen durch einen aufsteigenden Bass — in dieser Hinsicht macht sich die alte mixolydische Tonart wieder geltend, deren Rechte keineswegs verjährt sind und nie verjähren werden. Das kleine Vorspiel ist ein grosses Kunststück, und lange wird der Blick mit Wohlgefallen darauf ruhen. Beim Gesange ist Urio's Hauptthema gänzlich preisgegeben und dafür der Anfang des Vorspiels benutzt, aber mit welcher vollendeten Feinheit ist derselbe für den Ausdruck der Worte neu gestaltet! Das Händel'sche Thema zerfällt in zwei Hälften, die sich gleichsam als zwei grosse Athemzüge darstellen und Gegensätze bilden, denn bei der ersten Hälfte gehen Noten und Silben zusammen, bei der zweiten vocalisirt die Stimme in freier Erhebung. Der Schluss des Thema bringt, als einzige Verwandtschaft mit dem des Urio, die Hemiole oder vergrösserte Dreitheiligkeit zur Geltung, und nirgends wohl könnte diese eine natürlichere Anwendung finden, als in einem solchen absteigenden Nachklang der langen Vocalise, wo die gehalteneren Worte und damit die vergrösserten Tempi sich gleichsam von selber ergeben.

Auf den Gesang des Obertenors in B-dur folgt im nächsten Takte der zweite Tenor mit der Antwort in F-dur, *) die aber in B einsetzt, so dass die Quinte durch die Quarte, also tonal beantwortet wird. Dies war für die damalige Musik das allein Gesetzmässige. Ein Blick auf Urio's Beispiel zeigt, dass er diesen Standpunkt noch nicht errungen hatte. Gleich den meisten Tonsetzern von Palestrina bis Händel schwankte auch er zwischen der alten canonischen und der neueren tonalen Beantwortung des Thema hin und her, wobei sich aber kein Satz von vollkommenem Ebenmaass gestalten liess.

Den Bass als dritte Stimme lässt Händel ebenfalls einen Takt nach der zweiten eintreten, und nichts hemmt den ruhigen gleichmässigen Fluss und ausdrucksvollen Wohlklang. Weil aber der Bass den Tönen nach nur die erste Stimme wiederholt, könnte sich hier leicht ein Formalismus geltend machen. deshalb singt der Bass nur die erste Hälfte des Thema al' bei der zweiten fallen plötzlich die Genossen mit ein un' trapunktiren das Gegenthema nach Herzenslust, sing' auch das melodische Hauptthema dreistimmig ab, als ' einfache Liedstrophe wäre, wieder das zweite, nur ir Tonart, abermals das erste, doch an Ton und Mel' neue geändert und durch Aenderung bereichert, — in kleinen Absätzen welche die Begleitung mit dem Vortrag des Hauptmotivs scheidet. Hierauf setzen die Sänger das zweite Thema zum dritten Mal ein, und nun tritt im fünften Takte auch die bis dahin während des dreistimmigen Gesanges pausirende Begleitung hinzu, nimmt den Contrapunkt energisch auf und führt ihn in einem einzigen aufsteigenden Zuge durch, damit die Sänger aufrufend, nun auch ihrerseits in gehobener Begeisterung und gleichsam in einem Athem zum Schlusse zu gelangen. Das ist ein Kunstsatz! und er entstand aus einem der anfechtbarsten Tonstücke die zu denken sind. Nur Ober- und Unterdominante gebraucht Händel, B-dur F-dur Es-dur, keine weitere Ausweichung kommt vor, das ganze Gewicht ist auf die Zeichnung schöner, frei im melodischen Sonnenschein stehender Einzelgestalten gelegt.

*) In der Ausgabe der Händelgesellschaft p. 71, Takt 4 steht es in Uebereinstimmung mit dem Original und der Ausgaben, wofür te zu singen sein wird.

Der Schluss des Gesanges ist zugleich so gehalten, dass er auf ein Fortgehen der Musik in weiteren Sätzen hindeutet, womit Urio's Einschnürung des Folgenden als Mitteltheil in einen da Capo-Satz beseitigt ist. Dieser Mitteltheil diente Händel ebenfalls als Vorlage; aber nicht eine einzige Note entnahm er ihm, sondern nur das allgemeine Schema gleicher Stimmen von unbegleiteter Dreistimmigkeit.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

R. Schulz-Beuthen. Ungarisches Ständchen für Pianoforte. Op. 9. Pr. ℳ 1,50.

Theodor Frimmel. Zwei Clavierstücke. Op. 4. No. 1 Ekloge Pr. ℳ 1,30. No. 2 Concert-Etüde Pr. ℳ 1,50. 1878.

Ernst Rentsch. Novellette für Pianoforte. Op. 18. Preis ℳ 1,80. 1878.

Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Das ungarische Ständchen von Schulz-Beuthen ist ein feines, gelungenes Stück, graziös melodisch und sehr charakteristisch in der Erfindung. Es hat zugleich die gute Eigenschaft, dass es sehr leicht zu spielen ist. Könnte man alles, oder doch wenigstens das meiste Neue mit so gutem Gewissen empfehlen wie dieses Opus — ha, welche Lust, Kritiker zu sein! Das Stück würde sich auch, duftig und luftig instrumentirt, gut machen. Vielleicht überlegt dies der Componist und geht, wenn er derselben Meinung ist, gelegentlich einmal ans Werk. Ein Versuch wäre ja leicht zu machen.

Herr Frimmel — ein neuer Componist, uns wenigstens begegnet er zum ersten Male. Wenn sich aus den beiden Stücken von ihm auch noch keine sichern Schlüsse ziehen lassen auf sein Können überhaupt, so haben wir seine Bekanntschaft doch nicht ungern gemacht. Er sucht Eignes zu geben und das ist anzuerkennen, selbst wenn er vorübergehend an einen Andern, in der Ekloge (G-dur) z. B. und speciell in dem Prestissimo an Schumann erinnern sollte. Die Concert-Etüde (G-moll) ist geeignet, das gleichzeitige rapide Spiel beider Hände in Doppelgriffen, Terzen-, Sexten-, Sextaccordfolgen etc. zu för-'ern. Ein tüchtiger Spieler wird mit ihr Effect machen können.

Herrn Rentsch's Clavierstück, »Novellette« wollten wir n, ist im leichten gefälligen Stile und kurz gehalten. Den dur stehenden Mittelsatz wird man dem in A-moll stehen-rsten Theile, dem *Allegretto*, Pardon »*Giocoso*« ist vorge-·et, vielleicht vorziehen.

Freidank.

Aus Stuttgart.

Im December folgte auf das im vorigen Bericht besprochene Concert der Frau Essipoff zunächst (am 10. Dec.) das fünfte Abonnement-Concert unter Hofkapellmeister Abert's Direction. Es brachte: 1) Ouvertüre zur Genueserin von Lindpaintner, 2) Zweites Violinconcert (D-moll) von Max Bruch, 3) Ballet-Musik aus »Paris und Helena« von Gluck (nach der Bearbeitung von C. Reinecke), 4) Lieder von Raff und Schumann (gesungen von Fräul. Luger), 5) Symphonie von Goldmark (»Ländliche Hochzeit«). — Das Violinconcert (Sarasate gewidmet) wurde von Herrn Kammermusikus Wien mit Meisterschaft gespielt; an musikalischem Gehalt scheint es mir dem ersten Concert Bruch's, das ich von Sarasate vortragen hörte, nachzustehen. Die Gluck'sche Balletmusik (aus dem dritten Act der genannten Oper) besteht aus zwei ursprünglich getrennten Stücken, welche von Reinecke für Concertaufführungen zu einem Stück verbunden worden sind. In der Oper beginnt der dritte Act mit einem kurzen Marsch zu dem Einzug von Volk und Ringkämpfern, welche vor Helena und Paris ihre gymnastischen Spiele aufführen sollen; nach einigen an Apollo gerichteten Gesängen findet der Wettkampf statt unter einem charakteristischen Instrumentalstück (»*Aria per gli Atleti*«), bis Helena das Zeichen zum Abbrechen giebt, worauf Kämpfer und Volk sich entfernen und die eigentliche Handlung der Oper ihren weiteren Verlauf nimmt; zum Schluss des Acts aber kehren jene wieder zurück, um durch frohe Tänze den Triumph der Sieger zu feiern; an einen abermaligen Einzugsmarsch reihen sich Chaconne und Gavotte an, welche so zusammenhängen, dass nach der Gavotte (₵, Streicher und Oboen) ein Theil der Chaconne ($^3/_4$, Streicher, Oboen und Hörner) wiederholt wird und schliesslich das Ganze im Chaconnentempo unter Hinzutreten von Trompeten und Pauken einen schwungvollen Ausgang nimmt. Reinecke hat nun, mit Weglassung der beiden Märsche, die in diesem dritten Act vorkommende reine Instrumentalmusik zusammengezogen und in Partitur herausgegeben. Da die »*Aria*« (A-moll) auf dem Dominant-Accord von D-moll endet (überleitend in ein Recitativ), die Chaconne aber in C-dur steht, so ersetzt Reinecke die letzten 8 Takte der *Aria* durch 12 andere, welche nach C-dur moduliren, giebt jedoch am Schluss der Partitur auch die beseitigten Gluck'schen Takte an. Diese hätten beibehalten werden können, wenn Chaconne und Gavotte nicht aus »Paris und Helena« (1769) sondern aus »Iphigenie in Aulis« (1774) entnommen worden wären, wo Gluck im zweiten Act beide, um einen Ton höher transponirt, sonst aber von Anfang bis zu Ende ganz unverändert, wieder benutzt hat; die Chaconne (jetzt D-dur) heisst dort Passacaille. Bei Gluck hat die *Aria* ausser den Streichinstrumenten blos Oboen; Reinecke hat ihr (mit kleineren Noten gestochen) noch zugesetzt 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten und Pauken. Bei den Fagotten kann man eigentlich nicht von Zuthat, nur von etwas anderer Verwendung sprechen, denn sie waren, auch ohne besondere Nennung, nach Gewohnheit der älteren Componisten jedenfalls schon in der Gluck'schen Partitur vorhanden als mit dem Bass laufend, wie die Violoncelle. Chaconne und Gavotte haben keine Zuthat zur Instrumentation erfahren, eher einigen Abbruch, indem Reinecke die Fagotte blos da notirt hat, wo er sie in der Basslinie Gluck's als von den Streichbässen abweichend angegeben fand, im Uebrigen aber sie pausiren lässt. Schade, dass Reinecke in der Gavotte die vorgeschriebenen Reprisen der einzelnen Theile unterdrückt hat. Leider wird es immer mehr Mode, sogar in Symphonien und Streichquartetten das Wiederholen zu unterlassen; bei einem Tanzstück aber empfindet selbst ein unmusikalischer Hörer die Unterlassung als einen Mangel. In richtigem Gefühl hat Abert sich durch das Fehlen der Repetitionszeichen nicht beirren lassen und wenigstens die zierlichen Moll-Abschnitte wiederholt. Auch liess er in der *Aria* die zugefügten Clarinetten weg, welche den Oboen eine fremde Klangfarbe beimischen, besonders zu Anfang, wo die zweite B-Clarinette bis in's tiefe *eis* hinabgreift. An den Posaunenstössen mag Gefallen finden, wer sich unter den ungefährlichen Ringkämpfen blutige Gladiatorengefechte vorstellt; Gluck und sein Dichter wussten es anders. Ein Verdienst Reinecke's ist es, durch die Neuherausgabe jener frischen Musikstücke (1875) wieder an sie erinnert zu haben, so dass sie seitdem an verschiedenen Orten aufgeführt worden sind; auch Stuttgart hörte sie nicht zum erstenmal. Ueberhaupt könnte aus einer zurückgelegten Oper Balletmusik ebensogut in Concerten erscheinen wie eine Arie oder ein Chor. Gluck's »Iphigenie in Aulis« würde unter den zahlreichen, allerdings ungleichwerthigen Tanzstücken eine schöne Auswahl und Combination darbieten; z. B. müsste die seltsam pikante Sclavenmusik im letzten Act (»*Air pour les Esclaves*«) jedem nicht des Humors baaren Publikum Freude machen. — Ueber die »Ländliche Hochzeit« habe ich schon nach ihrer ersten Aufführung im vorigen Jahr (Nr. 1 d. Ztg. von 1878) unter Hervorhebung ihrer Schönheiten berichtet und, gestützt hauptsächlich auf die Scene »im Garten«, die Behauptung ausgesprochen, dass man sich das Brautpaar nicht bäuerlichen Standes denken dürfe, vielmehr supponiren müsse, der Gutsherr verheirathe eine Tochter und gönne den Dorfbewohnern ihren Antheil an der Feier des Festes. Sollte Goldmark, welcher gewiss die natürlichen Unterschiede und Grenzen in der Idealisirung von Empfindungen sehr wohl kennt, ein Leser dieser Zeitung sein, so würde er sicher meine Behauptung bestätigen.

Am 11. December wurden durch den Verein für Kirchenmusik zwei Werke mit Orchester und Orgel aufgeführt: das Magnificat von S. Bach und die sechste Messe (As-dur) von Franz Schubert. Für die Solopartien in Sopran und Alt hatten die Concertsängerin Fräul. M. Koch und die Hofopernsängerin Fräul. Luger ihre Unterstützung geliehen; die Tenor- und Bass-Soli waren von Vereinsmitgliedern (den Herren Feinthel und Köstlin) übernommen. Die fünfstimmigen Chöre des Magnificat erprobten bei sehr präciser Ausführung ihre gewaltige Kraft. Aus den zehn Messen Schubert's hatte Faisst die bedeutendste ausgewählt. (Sie ist eigentlich die fünfte, wurde in den Jahren 1819—1822 componirt und als nachgelassenes Werk unter No. 6 herausgegeben.) Das beste Zeichen ihres Werthes ist, dass sie selbst nach dem Magnificat, freilich in ganz anderer Art, zu schöner Geltung kam. Streng contrapunktische Arbeit erwartet man nicht von Schubert; doch klingt eine ziemlich kunstlose Fuge (*Cum sancto spirito*) sehr effectvoll. Im Credo tritt besonders der Abschnitt *Et incarnatus est* hervor; die vier Stimmen sind hier getheilt, so dass der Chor meist achtstimmig singt, und die oft überraschenden Modulationen wirken mächtig. Der Schluss der Messe mit dem *Dona nobis pacem* verläuft ganz munter, wie bei den Haydn'schen und fast allen österreichischen Messen. — Die Concerte des Kirchenmusikvereins haben vor anderen voraus, dass die Abonnenten (passiven Mitglieder) auch die Hauptproben besuchen und nach solcher Vorbereitung die wirklichen Aufführungen vollständiger geniessen können. Von diesem Rechte wird starker Gebrauch gemacht, weshalb meist schon in den Proben die Kirche zum grössten Theil besetzt und dann bei der Aufführung durch das Hinzukommen von Nichtabonnenten immer überfüllt ist. Es fehlt also nicht an Freunden ernster Musik.

Im dritten »populären Concert« des Liederkranzes hörten wir als Gäste den schnell zu Ruf gelangten französischen Violinisten Sauret und ein Fräulein Ottiker von der Mannheimer Oper. Sauret spielte eine Suite von Ries (F-dur, Op. 27), das

zweite Concert Paganini's, Walter's Preislied aus den Meistersingern, ein Scherzino eigener Composition und noch eine Zugabe. Sein Ton ist der, in welchem beinahe alle französischen Geiger übereinstimmen; die eigenthümlich feine Klangwärme Sarasate's, mit welchem man ihn zusammenstellen wollte, hat er nicht. In dem Concert von Paganini kamen alle Künste jenes merkwürdigen Virtuosen vor, Flageolet-Passagen, springender Bogen, auch seine Bizarrerien, dazwischengeworfene Pizzicati, chromatische Läufe in Doppelgriffen etc.; es schien ihm aber nicht ganz leicht von der Hand zu gehen und genaue Kenner der Composition sagen, er habe sich Manches erleichtert. Die Zugabe soll ein noch ungedrucktes Stück von Wieniawski gewesen sein; darin wird zuerst (im Flageolet) eine Sackpfeife nachgeahmt, nachher folgt eine nationale Melodie; es klang recht artig. — Frl. Ottiker hat sich auffallend früh hinausgewagt. Dass sie (mit Ausnahme des schliesslichen Liedes von Schumann: »Aufträge«) nur langsame oder mässig bewegte Gesänge brachte und darunter ein paar sehr leichte (wie das Mozart'sche Wiegenlied), hätte gar nichts geschadet; einfache Lieder können uns recht wohlthun, und von einer Anfängerin verlangt man keine besondere Geläufigkeit, noch weniger Coloratur. Allein zu getragenem Gesang gehört reine Intonation und richtige Tonverbindung. Mit kräftiger und hübscher, nur etwas dickflüssiger Stimme begabt, scheint Fräulein Ottiker die Töne einzeln hervorzuholen; man glaubt den mechanischen Druck zu merken, der den Ton durch die Kehle schiebt. (Ein boshafter Freund pflegt von dieser bei Damen nicht ganz seltenen Manier zu sagen: »sie singen Maccaroni«, anspielend auf den bekannten Fabricationsprocess.) Nun, das kann sich noch geben. Gefährlicher ist, dass die Sängerin die Tonhöhe nicht festzuhalten weiss. Der Ton wird fast regelmässig entweder ein wenig zu tief eingesetzt und steigt erst während seiner Dauer, oder umgekehrt; die Schwankungen um die scharfe Höhenlage sind manchmal unbedeutend, doch für das Ohr immer höchst peinlich. Frl. Ottiker ist noch jung; wir wünschen ihr von Herzen, dass sie noch rechtzeitig eine tüchtige Lehrerin finden möge, welche ihr eine gesunde Scala in gehaltenen Noten beibringt. Vorzeitiges Kunstreisen und galantes Beifallklatschen von Seite der männlichen Jugend fördern hier nicht.

Mit Spannung hatte man in unserer Stadt dem angekündigten Auftreten des Herrn Georg Henschel entgegengesehen, den wir bis jetzt nur aus Berichten kannten. Am 16. Decbr. gab er in Verbindung mit dem Pianisten Herrn Ignaz Brüll ein Concert. In seiner ersten Nummer sang er die Vittoria-Cantate von Carissimi, eine Arie aus »Orfeo« von Haydn und die Arie des Raymondo »*Mi dà speranza al core*« aus Händel's »Almira«. Es war eine wahre Erfrischung. Auswärtige Referenten hatten von einem Bariton gesprochen, wahrscheinlich weil Stockhausen Bariton ist. Henschel's Stimme hat allerdings volle Baritonhöhe, aber richtigen Bassklang, und zwar ist sie eine der schönsten Bassstimmen, kräftig in allen Lagen; dabei kamen die Läufe der Cantate und die raschen Passagen der Almira-Arie klar und rund heraus. Als zweite Nummer folgten vier der Schubert'schen Müllerlieder. Diese bereiteten uns nach dem Vorhergegangenen eine kleine Enttäuschung. Schubert ist gewiss kein weichlicher Musiker und Henschel's Stimme weder hart noch rauh; dennoch vermochte der Sänger nicht, sich dem Componisten in erwarteter Weise zu accomodiren. Das mannhafte Organ will sich zu keiner Art Liebesschwärmerei herabbeugen, nicht einmal zu harmloser Munterkeit (»Ich hört' ein Bächlein rauschen«), und wenn einzelne Stellen weicheren Gefühlsausdruck heischen, schlägt dieser leicht um in forcirte Sentimentalität. Nur das vierte Lied, »Eifersucht«, sang er ungezwungen, doch wohl zu barsch. In eine dritte Gruppe waren fünf Lieder zusammengefasst (Brahms, Franz, Rubinstein, Schumann); prächtig lauteten hier »Der Asra« von Rubinstein und »Die beiden Grenadiere« von Schumann; die anderen gelangen weniger. Eines schickt sich nicht für Alle! Henschel hat uns mit der ersten Gruppe gezeigt, dass er wisse, wo seine eigentliche Domäne liegt, auf welcher Wenige es ihm gleich thun werden. Man sagt mir, er singe gern die Arie des Argante »*Sibillar gli angui d'Aletto*« aus Händel's »Rinaldo«; diese möchte ich einmal von ihm hören, am liebsten mit den Trompeten und Pauken des Orchesters, oder die Arie des Palante »*Col raggio placido*« aus »Agrippina«, oder aus »Josua« die des Caleb »*See, the raging flames arise*« (»Seht die Flamme«), zugleich ein wahres Virtuosenstück; wie müssten die ohne alle Anstrengung hervorströmenden kerngesunden Töne wirken! Ueberhaupt wäre bei Händel noch viel für diese Stimme zu holen und Bedeutenderes als die sehr frühe Almira-Arie (1704). Es versteht sich, dass man einem gemischten Publikum nicht zu viel auf einmal von Händel oder anderen alten Herren bringen darf; aber die Neueren könnten, wie sich schon gezeigt hat, bei passender Wahl reichlich beisteuern, auch Brahms, auch Schubert, — es brauchen ja nicht gerade die Müllerlieder zu sein. Die Basslieder des trefflichen E. F. Kauffmann sind ganz wie für Henschel geschrieben (»Der Schmied«, »Sie hatten einander so herzlich lieb«, »Der Feuerreuter« etc.); man kennt sie nicht nach ihrem Werthe.

Herr Brüll war schon vor etwa zwölf Jahren, also ehe er noch als Operncomponist einen Namen hatte, hier gewesen und hatte in einem Abonnementconcert gespielt. Von damals (ein zweites Gastspiel vor Jahresfrist traf mich nicht in Stuttgart) war er mir als ein sehr tüchtiger und geschmackvoller Pianist in Erinnerung geblieben. Er hat seitdem an Virtuosität noch bedeutend gewonnen, aber in einem anderen Punkte sich verändert. Es ist betrübend, dass immer mehr Clavierkünstler Genialität darin suchen, Takt und Tempo geringschätzig zu behandeln; Liszt hat das nicht gethan, Rubinstein auch nicht. Herr Brüll führte zu Anfang Beethoven's Sonate Op. 111 vor. Er bemeistert das *Allegro con brio* vollständig; darum wäre es schön gewesen, wenn er uns gegönnt hätte es rein zu geniessen. Ich hatte die Sonate vor dem Concert noch einmal durchgesehen, hatte den Eingang des *Allegro* mit der Reihe von Sechszehntelfiguren klar im Kopfe, allein bei dem Mangel bestimmter Eintheilung fiel es mir äusserst schwer mich in dem Gewirre zurecht zu finden. Wie muss es erst Jemanden gegangen sein, der die Sonate zum erstenmal hörte! Gewinnt denn wirklich Beethoven durch solche Umschleierung? Und was gewinnt der Virtuos selbst? Kaum etwas anderes als dass eine bewundernde Dame sagt: er wird von dem feurigen Rosse seiner Begeisterung unaufhaltsam fortgerissen. Man wird nicht missverstehen. Kein vernünftiger Mensch fordert vom Clavierspiel den unerbittlichen Gang eines Uhrwerks; bei langsamen expressiven Stellen kann zuweilen ein kaum bemerkliches Drängen oder Nachlassen, im Anschluss an dynamische Momente, tiefen Eindruck machen, nur muss der Hörer solche Gefühlsbebungen als natürliche erkennen und mitempfinden. Weit seltener ergiebt sich bei schnellen Sätzen ein innerer Grund, momentan von der strengen Vertheilung abzuweichen; eigentliches *Tempo rubato* wird hier nur unter besonderen Umständen und immer mit Ueberlegung und Vorsicht sich wagen lassen. Aber wenn keinerlei Anlass zu Ungleichheiten aufzufinden ist, so erregen diese, wären sie auch noch so klein, in ihrer launischen Inconsequenz nur Unbehagen und die Vorstellung von Unordnung, um nicht zu sagen Unreinlichkeit. — Zum zweitenmal trat Herr Brüll an den Flügel, um vier kleinere Stücke zu spielen (von Mendelssohn, Chopin, zwei von ihm selbst), das drittemal zu einer hübschen Composition von Henschel (Gavotte genannt) und der Ungarischen Rhapsodie Nr. 6 von Liszt.

Am Weihnachtsfeiertag hatten wir das sechste Abonnementconcert. Es kam vor: 1) Weihnachts-Ouvertüre von Percy Götschius; 2) Zweites Pianoforteconcert Op. 24 (C-dur) von Ignaz Brüll; 3) Concert-Arie: »Jephtha's Tochter«, von Karl Müller-Berghaus; 4) Paraphrase für Pianoforte über Mendelssohn's »Sommernachtstraum« von Liszt; 5) Lieder (eine liebliche *Canzone d'amore* von Lotti, »Gretchen am Spinnrad« von Schubert, »Widmung« von Schumann); 6) A moll-Symphonie von Mendelssohn. Die Claviernummern spielte Herr Brüll. Sein Concert ist keine himmelstürmende Composition, aber recht ansprechend; diesmal sorgte das Orchester für Einhaltung des Taktes. Dagegen trägt die »Paraphrase« keinen solchen Zügel. Solange Liszt den Hochzeitmarsch umtänzelt, kam nur ab und zu eine mässige Stretta; doch als das Elfengewimmel aus der Ouvertüre dazwischen fuhr, schienen die Elfchen wie vor einem plötzlichen Schreck aus Rand und Band, dass sie flüchtend übereinander purzelten. Herr Brüll schenkte noch als Zugabe einen Chopin (Cis-moll), und jetzt mit so feinem rhythmisch disciplinirten Vortrag, dass freudiges Staunen aufging. Kehrt die segenreiche Himmelstochter Ordnung am liebsten bei Chopin ein? oder ist für sie Beethoven zu sehr Titan? Oder könnte wohl gar das Schaukeln im Zeitmaass statt Absicht nur Nervensache sein? Kaum möglich! — Den vocalen Theil des Concerts leistete Frau Müller-Berghaus beifallswürdig. »Jephtha's Tochter«, mit Instrumentalbegleitung componirt nach einem Gedicht von Byron, ist an sich eine ganz annehmliche Musik, der aber zu statten kommen würde wenn man weder den Text verstände noch den Titel wüsste, also keine Kunde hätte dass eine hochtragische Situation vorliegt; der biedere Gleichschritt, welcher bis nahe zum Schluss anhält, lässt nichts dergleichen errathen. — Herr Götschius ist ein junger Amerikaner, der am hiesigen Conservatorium Studien gemacht hat. Sein Weihnachtsoratorium hat eine malende Einleitung: Hirten blasen (abwechselnd Oboe und englisch Horn), der Stern erscheint (Violinen allein hoch oben tremolirend), die himmlischen Heerschaaren stimmen das »Ehre sei Gott« an (Posaunen, Trompeten, Hörner); dann folgt der Hauptsatz der Ouvertüre, in welchem das Motiv des Engelchores wiederkehrt. Das Ganze lässt saubere Mache und geschickte Instrumentation erkennen.

Eine Gelegenheit, den bekannten Violoncellisten Jules de Swert zu hören, habe ich versäumt; er hatte in einem von der ehemaligen Opernsängerin Frl. Rhode veranstalteten Concert (13. Dec.) gespielt. Von einer Harfenkünstlerin, Frau Bianchi, früher Lehrerin am Pariser Conservatoire, war auf den 4. Dec. ein Concert angekündigt, nachdem sie schon im Laufe des November erstmals aufgetreten war; das erste Concert hatte ich nicht besucht, das zweite musste mehrmals verschoben werden und kam dann in diesem Monat nicht mehr zustande.

Berichte.

Leipzig.

(Schluss aus voriger Nummer.)

Auf die Gewandhausconcerte zurückkommend will ich nur noch kurz registriren, dass von hervorragenden Instrumental-Virtuosen nur Pablo de Sarasate auftrat (achtes Concert) und zwar ausser den schon erwähnten Werken mit Mendelssohn's Concert, das er mit echter Künstlerschaft und Pietät uns seelisch nahe brachte, den schlafenden Tönen junges Leben einhauchend. Selten dürfte man den letzten Satz so flott gehört haben; wenn das stark geflickte Orchester nicht allenthalben mit konnte, so ist das kein Grund, Sarasate Schuld zu geben, er habe den Satz in die Sphäre des virtuosen herabgezogen. — Ein Pianist (Herr Rickard) und eine Pianistin (Frl. Hopekirk) empfahlen die Leipziger Schule, der sie kaum entflogen, aufs beste; Herr Rickard (im neunten), indem er das Fis moll-Concert seines Lehrers C. Reinecke vortrefflich spielte, Frl. Hopekirk (im siebenten Concert) mit Chopin's F moll-Concert (anfangs etwas befangen, daher einige Male unruhig und in einigen Details unglücklich, dann aber mit völliger Sicherheit und Beherrschung ihrer Aufgabe) und dem Larghetto des Henselt'schen Concerts. — Im achten Concert rang mit Sarasate ein Sänger um den Preis, um ihn schliesslich — davonzutragen, nämlich Gustav Walter, der Schubertsänger. (Derselbe hatte sich Tags zuvor durch einen mit Anton Door (Pianoforte), Reinecke, Schradieck und Schröder veranstalteten Schubert-Abend die Gunst des Gewandhauspublikums im Sturm erobert (er sang 12 Lieder; ausserdem kam zur Aufführung das Es dur-Trio, die F moll-Phantasie (für vier Hände) und Variationen (B-dur) für Pianoforte.) Wenn Sarasate durch Walter geschlagen wurde, so lag das an der geschickt gewählten Reihenfolge seiner Programmnummern: erst Tamino's Bildniss-Arie, dann Lieder von Rubinstein und Schubert, während Sarasate sein Bestes zuerst gab und von Mendelssohn's Concert durch Lalo's Phantasie zu seinen eignen Tänzen herabstieg. — Im neunten Concert sang eine Künstlerin ersten Ranges: Frau Kölle-Murjahn aus Karlsruhe (Arie aus »Acis und Galathea«, Pastorelle von Haydn — allerliebst! — »Du bist die Ruh'« und »Der Musensohn« von Schubert). Den im Ganzen guten Eindruck des siebenten Concerts störte Herr Bulss durch Effectmacherei mit Schumann's »Ich grolle nicht« (da capo; wenn sich der Sänger auf sein â etwas zu Gute thut, so war das freilich zum Theil Schuld des Publikums). Zu erwähnen sind noch die Instrumentalwerke: Schumann's D moll-Symphonie (in Folge der Orchester-Defecte geschleppt und gehackt), Haydn's C moll-Symphonie (Nr. 9), Grimm's Canonsuite und Mendelssohn's Ouvertüre zu Ruy Blas. Es ist traurig wenn man bemerkt, wie die Direction der Noth Gebote gehorcht und den Schwerpunkt auf die vocalen Leistungen und Solovorträge legt. Die Summe der symphonischen Leistungen ist eine äusserst geringe, und ehe unsere Zustände besser geworden sind, ist eine Vorführung symphonischer Novitäten auch nicht rathsam. Das letzte (zehnte) Concert brachte ausser Gouvy's »Stabat Mater« nur Schumann's Manfred-Musik. Die Soli waren hier wie dort in Händen der Herren Pielke und Kleber und der Damen Schotel und Schärneck; alle gaben Gutes, nichts Hervorragendes. Das Beste leistete der Chor. Der verbindende Text wurde von Otto Devrient gesprochen. Das Melodram, welches einen erheblichen Bruchtheil des Werkes ausfüllt, zwingt den Declamator, die Höhe seines Sprechtones der begleitenden Musik einigermaassen anzupassen; dadurch nähert derselbe sich dem Recitativ soweit, dass man die musikalische Behandlung der Stimme entschieden vermisst und die Declamation als monoton empfindet. Diese Wirkung ist besonders zu Anfang eine intensive; später gewöhnt man sich. Eine verfehlte Zwittergattung ist und bleibt aber diese Art der Composition.

Die Euterpe brachte in ihrem vierten Concert Wagner's Faustouvertüre, die Arie »Wo berg' ich mich?« aus Euryanthe (Herr Carl Meyer aus Cassel, dessen Organ und Singmanier der Schelper's ähnelt), Lieder von Schumann und L. Hoffmann (von Fräul. Türke kaum genügend vorgetragen), Scherzo von Goldmark und Bruch's »Frithjof« (Akademischer Männergesangverein Arion). Der Frithjof gelang recht gut und hatte einen schönen Erfolg, den er gewiss verdient. Besonders ist die dritte Scene (Frithjof's Rache — Tempelbrand — Fluch) meisterlich gelungen, sowohl das »seltsame Grauen« der Mitternachtsonne als der grossartige Tempelbrand. Das fünfte Concert war dem Andenken Beethoven's gewidmet. Kapellmeister Treiber spielte Beethoven's C moll-Concert und das nachgelassene B dur-Rondo, das sehr dankbar ist. Frl. Essoida Fritsch sang nicht genügend »*Ah, perfido!*« und Lieder. Das Beste des Abends war die recht gelungene Vorführung der grossen (dritten) Leonorenouvertüre und der achten Symphonie.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. Januar 1879. **Nr. 4.** XIV. Jahrgang.

Orgelbau im frühen Mittelalter.

Von **Dr. Hugo Riemann.**

Wir besitzen eine ziemlich grosse Anzahl von historischen Arbeiten über die Orgel und ihren Bau; ich will nur die »Histoire abrégée de l'orgue« im vierten Theile von Dom Bedos de Celles berühmten Werk »L'art du facteur d'orgues« (Paris 1766—1776) nennen, welche von Vollbeding übersetzt (1793), von Du Hamel vermehrt und fortgeführt (1849) und von Töpfer frei neubearbeitet wurde (1855), also allein einen erheblichen Bruchtheil der einschlägigen Literatur ausmacht; ferner die Orgelgeschichte von E. F. Rimbault, welche dem Werke »The organ, its history and construction« von E. J. Hopkins (London 1855) vorausgeschickt ist, die »Orgelhistorie« von Sponsel (1771), die »Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel« von J. Antony (1832). Ausser diesen Specialwerken besitzen wir eine Anzahl werthvoller Beiträge zur Geschichte der Orgel in den allgemeinen Musikgeschichten von Hawkins (1776 im I. Bd.), Burney (1776—1789 im II. Bd.) und Forkel (1788, 1801 im II. Bd.), sowie in einzelnen Artikeln z. B. von F. W. Arnold in Chrysander's Jahrbüchern II. Bd., von Schubiger (Spicilegien 1876) u. s. w. Die meisten dieser theils skizzirten, theils ausgeführteren Abhandlungen legen ziemlich viel Gewicht auf die Vor- oder Urgeschichte des Instruments, während dessen eigentliche Kindheitsgeschichte fast ganz im Dunkel bleibt. Nur die beiden letztgenannten sind hierbei auszunehmen, da sie speciell der Geschichte der Orgel im Mittelalter nachforschen; auch das was die drei grossen Historiker beibringen, betrifft zumeist die mittelalterliche Orgelgeschichte und zwar speciell die frühmittelalterliche, während die eigentlichen Specialisten von dieser wenig Notiz nehmen. Der Hauptgrund der auffallenden Thatsache ist der, dass sich noch niemand die Mühe gegeben hat, die spärlichen, wenigstens zerstreuten Notizen über die Construction der frühmittelalterlichen Orgeln zusammenzustellen und so ein anschauliches Bild von diesem frühesten Stadium des eigentlichen Orgelbaues zu geben; die Orgelhistoriographen würden gewiss nicht verfehlt haben, ein solches ihren Schriften einzuverleiben. Selbst Forkel, der viel schätzbares Material zusammengetragen hat, ist nicht dazu gekommen, dasselbe zu verarbeiten, sondern bietet nur eine Reihe zusammenhangsloser Notizen. Wenn ich in folgendem versuche, diesen Fehler zu begleichen, so kann dies doch nur in einer dem Orte dieser Mittheilungen angemessenen Kürze geschehen. Vielleicht, dass eine der demnächst zu erwartenden umfangreichen Geschichtsschreibungen der Orgel von meiner Darstellung Notiz nimmt und dieselbe weiter ausführt, sofern nicht die Herren Autoren alles das, was ich zu sagen habe, schon längst selbst wissen und ausgearbeitet haben.

1. Die Einführung der Orgel ins Abendland.

Der Orgelbau soll im Orient schon lange geübt worden sein, ehe er im Abendlande bekannt wurde; die Magrepha der Hebräer, der Hydraulos des Alexandriners Ktesibios sollen sich dort zu dem Instrumente fortentwickelt haben, welches wir heute unter dem Namen Orgel verstehen, und das Abendland hätte also dasselbe in einem Zustande ziemlicher Vollkommenheit von dort übernommen. So ungefähr ist die allgemeine Annahme; denn im Jahre 757 soll die erste Orgel ins Abendland gekommen sein, bekanntlich als Geschenk des griechischen Kaisers Constantin Copronymos an König Pipin von Franken. Als Bürge für diese Nachricht wird gewöhnlich Eginhard angeführt, welcher (Annales reg. Franc., bei Du Chesne Hist. Fr. Scr. II. 233) zum Jahre 757 meldet: »Constantinus imperator Pippino regi multa misit munera, inter quae et organa, quae ad eum in Compendio villa venerunt« etc., d. h. »Kaiser Constantin sandte dem Könige Pipin Geschenke verschiedener Art, unter anderen auch [Orgeln? oder: musikalische Instrumente?]; dieselben gelangten an ihn in der Stadt Compiègne.« Nun wird aber diese Nachricht Eginhard's in zwiefachem Sinne angefochten, nämlich entweder so, dass ein so frühes Vorkommen von Orgeln sehr unwahrscheinlich sei, oder aber, dass Orgeln jedenfalls schon viel früher im Abendlande bekannt gewesen sein müssen. Was die erstere Meinung betrifft, so ist ihr gegenüber die Meldung Eginhard's in ihrem ganzen Umfange aufrecht zu erhalten, d. h. es ist durch anderweite Zeugnisse ganz unzweifelhaft festgestellt, dass das übersandte Geschenk wirklich eine Orgel war; aber auch die Verfechter der anderen Meinung können Eginhard nichts anhaben, da derselbe mit keinem Worte behauptet, jene Orgel sei die erste gewesen, welche ins Abendland gekommen. Mit anderen Worten: Eginhard's Zeugniss allein ist für beide Standpunkte von keiner Beweiskraft; die »organa« können ohne allen Zwang als »musikalische Instrumente« verstanden werden, und von einem zuerst ist nicht die Rede. — Anders gestaltet sich aber die Sachlage, wenn wir uns noch weiter in den Quellen nach Zeugnissen für jene Orgel umsehen. Da melden zunächst die Annales Nazarienses [welche nur bis 790 reichen und sehr alt sind], ohne übrigens auch nur die Gesandtschaft des griechischen Kaisers zu erwähnen a. 757: »Venit organa in Franciam« und ebenso die bei Du Chesne II. 6 ff. mitgetheilten fränkischen

Annalen, die bis 800 reichen und ebenfalls sehr alt sind: »Ipso *venit* organa in Franciam«. Auch Hepidannus (der ältere, der nach Goldast Script. I. Einl. um 1062 starb) meldet zum Jahre 757: »*Venit* organa in Franciam«. Die Behandlung des Wortes *organa* als Femininum, entsprechend unserem »die Orgel«, ist sehr auffallend und legt die Vermuthung nahe, dass auch bei Eginhard das »organa« als Singularis zu verstehen sei. Althochdeutsch (z. B. bei Notker *Labeo* in der Psalmenparaphrase — vgl. Schilter's Thesaurus I. und III. Bd. — und wenn die von Gerbert mitgetheilten althochdeutschen Tractate über Musik [zu denen der von mir in der »Notenschrift« aus einem Leipziger Codex mitgetheilte kommt] von Notker *Balbulus* sind, schon bei diesem) heisst die Orgel: *diu organa*, gen. und dat. *dero organun*. Offenbar haben die genannten Annalisten die deutsche Wortform gebraucht. Die Form organ*um* haben dagegen die Annales Loiselliani, welche schon Regino von Prüm († 915) kannte und benutzte, sowie die um 900 verfassten Annales Fuldenses, die übrigens die Nachricht dem Eginhard nachzuschreiben scheinen. Man beachte, dass keiner dieser ältesten Gewährsmänner sagt, dass diese Orgel die erste gewesen sei, welche ins Frankenland gekommen, wenn auch der Sinn kein anderer sein zu können scheint. Marianus Scotus dagegen (um 1088) macht einen derartigen Zusatz (Pistorii Scr. rer. Germ. I. 226): »anno 756 (!) organum *primitus* venit in Franciam«. Lambert von Aschaffenburg († 1077) hat organa als plur. neutr. und bemerkt gleichfalls schon, dass diese organa die ersten gewesen seien. Am schönsten schmückt aber Aventinus den Bericht aus (Ann. Bojorum, Ingolstadt 1554. III. 300); ich übersetze: »Constantin entsendet eine Gesandtschaft an Pipin mit dem römischen Bischof Stephan an der Spitze; dieselbe gelangte mit einem Geschenk des Kaisers auf dem Seewege zu Pipin. Das Geschenk war ein sehr grosses musikalisches Instrument, das den Deutschen und Franzosen bis dahin unbekannt war. Man nennt es Orgel (organon). Dasselbe ist aus zinnernen Pfeifen zusammengesetzt, wird durch Blasebälge angeblasen und mit Händen und Füssen (! er sagt sogar: manuum et pedum digitis, also mit den Zehen) gespielt.« Abgesehen von dem argen Anachronismus, dass er schon ums Jahr 757 das Pedal spielen lässt, ist auch das plumbum album wahrscheinlich ein Irrthum, da die Pfeifen in den ältesten Orgeln, soviel wenigstens die auf uns gekommenen Nachrichten zeitgenössischer Schriftsteller besagen, aus Erz oder aus reinem Kupfer gefertigt waren. Aventinus lässt aber seiner Phantasie freies Spiel und beschreibt eine Orgel seiner Zeit. —

Hiernach scheint es also jedenfalls festzustehen, dass Pipin eine Orgel geschenkt bekam und sehr wahrscheinlich, dass dieselbe für das Abendland etwas neues war. Indessen sind doch mancherlei Anzeichen dafür da, dass Orgeln schon vorher im Abendlande bekannt gewesen sein müssen. Die Notiz bei Platina, dass Papst Vitalian († 672) den Kirchengesang verbessert habe, »adhibitis ad consonantiam organis«, dürfte trotz des reservirenden »ut quidam volunt« besser auf Instrumente überhaupt, besonders Saiteninstrumente bezüglich gefasst werden, abgesehen davon, dass Platina keinen Gewährsmann nennt. Dagegen beweist aber eine Definition St. Augustins († 430) wenigstens die Kenntniss des Instruments und zwar unter dem Namen organum (ad Psalm. 56. XVI): »organa heissen alle musikalischen Instrumente und nicht nur jenes grosse durch Blasebälge mit Wind versehene wird organum genannt.« Ebenso betrifft eine Beschreibung Cassiodors († 562) in der Erklärung des 150. Psalms ohne Frage eine Orgel ganz ähnlicher Construction, wie wir sie im folgenden genauer kennen lernen werden (Die Orgel ist wie ein Thurm etc.). So ist es denn weiter nicht verwunderlich, wenn man zu Arles auf zwei Sarkophagen des 6. oder 7. Jahrhunderts Abbildungen pneumatischer Orgeln gefunden haben will (vergl. Coussemaker, Histoire de l'harmonie etc. S. 14) und Mersenne mag vielleicht recht haben, wenn er (Harmonie universelle VI. 387) der Relief-Abbildung eines kleinen Positivs, welche im Garten der Matthäi zu Rom gefunden worden, ein sehr hohes Alter beimisst. Forkel hat diese Abbildung auf dem Titel des zweiten Bandes seiner Geschichte wiedergegeben; zuerst mitgetheilt wurde sie von Hawkins (Gen. hist. I. 403). Zarlino giebt in den Sopplimenti musicali (1588) die Zeichnung der in seinem Besitz befindlichen Windlade einer Orgel, welche um 580 in Grado gestanden haben soll; ich werde auf dieselbe noch zurück kommen.

Die Windorgeln werden also wohl ein beträchtlich höheres Alter haben als die Orgel Pipins, ja man hat schon den Gedanken aufgestellt, dass die Wasserorgel des Ktesibius (150 v. Chr.) eine Verbesserung (zur Regulirung der Windstärke) jener ältesten kleinen Orgeln gewesen sei. Der Gedanke hat viel Wahrscheinlichkeit, lässt sich aber schwer als richtig erweisen. Vielleicht war die 757 nach Compiègne gekommene Orgel für das Abendland die erste von beträchtlicher Grösse (das »grande« St. Augustins wird wohl cum grano salis zu verstehen sein) und wahrscheinlich wird dieselbe in orientalischem Geschmacke aus edlen Metallen gefertigt und mit edlen Steinen verziert gewesen sein, wie solches von zwei Orgeln berichtet wird, welche der Kaiser Theophilus (829—842) bauen liess (diese letzteren hatten sogar die Gestalt von Bäumen, auf denen Vögel sassen und sangen). Ein derartiges Instrument würde allerdings die Aufmerksamkeit des ganzen Landes auf sich gezogen haben, zumal dasselbe während einer Volksversammlung (populi generalis conventus) ankam. Die nackte Notiz der Chronisten: »In diesem Jahre kam die Orgel ins Frankenland« würde dann begreiflich, selbst wenn Orgeln der einfachen gleich zu beschreibenden Art für instructive Zwecke schon längst vorher im Abendlande in Gebrauch gewesen sein sollten; »die Orgel« schlechtweg war dann die kostbare (vielleicht im Palast zu Aachen aufbewahrte) Orgel aus Byzanz, welche wohl eine der Sehenswürdigkeiten des Kronschatzes wurde. Eine solche Annahme wird begünstigt durch die Wortform »organa«, welche darauf deutet, dass jenes Instrument von den Griechen τὰ ὄργανα genannt wurde, was deutsch »diu organa« zunächst als Pluralis und später im Volksmunde als Singularis geworden sein mag.

Das Resultat dieser historischen Untersuchung würde also sein, dass Kaiser Constantin Copronymus allerdings ganz zweifellos dem Könige Pipin eine Orgel zum Präsent gemacht hat, dass aber Orgeln ebenso sicher schon früher im Abendlande bekannt waren. Auch ist die Annahme keineswegs zu verwerfen, dass jene Byzantiner Orgel, sowie auch die von einer anderen griechischen Gesandtschaft im Jahre 810 mitgeführte (nicht als Geschenk, sondern zum eigenen Gebrauch; vgl. den Bericht des Mönchs von St. Gallen, Vita Karoli M. II. X), welche die fränkischen Künstler sollen vom blossen Absehen nachgemacht haben, ferner die unter Ludwig dem Frommen 826 von Georg von Venedig in Aachen gebaute Wasserorgeln gewesen sind (von letzterer ist das sogar ausdrücklich berichtet; vgl. Eginhard l. c. und »de translatione SS. Marcelli et Petri«). Dann würde es erklärlich sein, wie ein Erbauer solcher Orgeln noch um 826 im Frankenlande etwas Rares sein konnte; denn der Bau der Wasserorgeln war schwieriger als der der einfachen Windorgeln, wie uns wenigstens aus dem 10. Jahrhundert ausdrücklich bezeugt ist (Anonymus im Berner Codex des Martianus Capella — mitgetheilt von Schubiger, Spicilegien S. 83: »Ceterum in hydrauliis ad istarum comparationem labor est difficilis sed non multum ad delectationem jocundior istis«). Kirchenorgeln waren noch im 10. Jahrhundert etwas Seltenes, was seine Erklärung in der Unvollkommenheit der Orgelbautechnik, sowie der Geringfügigkeit der gewöhnlich gebauten Instrumente findet. Die Orgel Pipin's mag ja eine grössere ge-

wesen sein, vielleicht auch eine hydraulische, jedenfalls aber im Vergleich mit unseren Kirchenorgeln ein »gar kleines Positivlein«. Leider erklärt es Eginhard als nicht zur Sache gehörig, wo man die Orgel aufgestellt und was aus ihr geworden — es hätte uns sehr interessirt. Die von Georg von Venedig gebaute wurde im Palast zu Aachen aufgestellt; Walafrid Strabo († 849) beschreibt aber eine im Dom zu Aachen aufgestellte Orgel, welche jedenfalls auch von Georg von Venedig erbaut gewesen sein wird, wenn es nicht etwa dieselbe war, welche zuvor in der Pfalz gestanden. Da von ihrem Klange eine Frau in Ohnmacht fiel, muss sie nicht ganz klein gewesen sein. Auch die von S. Wolstan beschriebene Orgel zu Winchester (980) war eine Kirchenorgel von besonderer Grösse (400 Pfeifen). Das sind Ausnahmen. Die sonst allgemein gebauten kleinen Windorgeln dagegen waren als Kircheninstrumente schwerlich brauchbar und wurden auch nicht als solche benutzt. Vielmehr war ihre Verwendung eine ähnliche wie die des Monochords, d. h. sie dienten instructiven Zwecken, man lehrte die Anfangsgründe des Gesanges, überhaupt der Musik an diesen Instrumenten. Das wird bezeugt durch den Brief Papst Johann's VIII. (872—880) an den Bischof Anno von Freysing (Baluze, Miscell. V. 480), worin er diesen um eine Orgel und einen geschickten Spieler (oder Orgelbauer?) bittet; es heisst da: »Precamur autem ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit ad instructionem musicae disciplinae nobis aut deferas« etc., also: »Besorge mir eine recht gute Orgel nebst einem Künstler, der sie stimmen und für das praktische Spiel zurecht machen kann zur Unterweisung in der Musikkunde.« Auch finden wir im 10. bis 11. Jahrhundert die vielen uns erhaltenen Anweisungen zur Verfertigung der Orgelpfeifen zumeist in Gesellschaft der Monochordmensuren. Der Brief des Papstes lässt übrigens vermuthen, dass dieser Gebrauch in Italien weniger bekannt war, ein Grund mehr, Deutschland resp. das Reich der Franken als den Entstehungsort der ursprünglich für die Orgel berechneten Buchstabentonschrift mit *A—G* anzusehen (vgl. Allgem. Musikal. Ztg. 1878 Nr. 39 und 51).

(Fortsetzung: Die Orgeln im 10.—11. Jahrhundert.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

G. Matthison-Hansen. Scherzo, Canzonetta, Humoreske. Drei zweihändige Clavierstücke. Op. 6. Pr. 2 *M*.

—— **Drei zweihändige Clavierstücke.** Op. 10. Pr. 2 *M*.

Robert Kajanus. Sechs Albumblätter für das Pianoforte. Pr. *M* 1,50.

Josef Gauby. Aus sommerlichen Tagen. Sieben Clavierstücke für das Pianoforte. Op. 4. Pr. 2 *M*.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Herrn Matthison-Hansen's Clavierstücken kann man eigentlich nichts Schlechtes nachsagen, aber — sie lassen kalt, uns wenigstens. Sie besitzen etwas Eigenthümliches, das kann man nicht leugnen, enthalten hübsche Combinationen und Motive, lassen es auch an guter Arbeit nicht fehlen, aber — sie erwärmen nicht. Man kann Einzelnes sogar gelungen oder recht interessant finden und sich freuen, dass der Componist der flachen Mode nicht huldigt, aber — es fehlt der göttliche Funken. Der Componist lässt häufiger etwas von sich sehen, und man könnte daraus den Schluss ziehen, dass er sein Publikum findet. Es sollte uns für ihn freuen, wenn es kein Trugschluss wäre und Andere anders dächten und fühlten wie wir. Die angeführten Stücke erfordern zu ihrer Ausführung gerade keine Virtuosen, aber doch gute Spieler.

Kleine unschuldige Dinger, wie man sie häufiger antrifft, liefert Herr Kajanus. Sie sind leicht ausführbar und nicht ungeschickt gemacht. Getauft wurden sie: Kleines Märchen, Frühlingsgedanke, Einsamkeit, Heimkehr, Kleine Tänzerin, Reiterstück. Eine Opuszahl trägt das Heft nicht.

Die sieben oft nur skizzenartigen kleinen Stücke von Gauby verdienen Spieler zu finden. Sie sind frisch und dabei solide geschrieben, gut melodisch und nicht schwer zu spielen. Ueberschriften tragen sie nicht, sie wären auch überflüssig, denn was die Stücke sagen wollen, wird der Spieler gar bald herausfinden.

Gottfried Linder. Waldidyll, Tonbild für Pianoforte. Op. 15. Pr. 2 *M*.

—— **Allegro alla Tarantella** für Pianoforte. Op. 16. Preis *M* 2,50.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Mit dem *Allegro alla Tarantella* haben wir uns in besonderem Maasse befreundet. Es ist eine reizvolle, originell concipirte und gut gestaltete Composition, die sich zu öffentlichem Vortrag sehr wohl eignet, obgleich sie besondere äussere Effectstellen nicht aufzuweisen hat. Aber sind denn diese auch nöthig, um ein Stück concertfähig zu machen? Es giebt Concertspieler, die es glauben und ihre Sachen danach wählen. Thöricht genug. Wir wollen Musik hören, an der Kunst liegt uns, nicht an Kunststücken und äusseren Effecten. Der Effect soll ein künstlerischer sein, in der Composition und nicht in den Fingern liegen; das ist bei dem in Rede stehenden Musikstücke der Fall und deshalb empfehlen wir es. Gute Spieler werden Ehre mit ihm einlegen und daneben auch zeigen können, dass sie spielen gelernt haben. Eine Spielerin z. B. wie Fräulein Mary Krebs, der das Opus gewidmet ist, wird mit ihm des Erfolges beim Publikum sicher sein. Wir könnten, um noch einmal auf die Composition selbst zurück zu kommen, Einzelnes besonders hervorheben, könnten auf den wirkungsvollen Eintritt des Hauptthemas (in H-moll), einer echten Tarantella, hinweisen und wie derselbe durch eine längere auf der Dominante sich haltende Einleitung trefflich vorbereitet wird, könnten loben, dass das Hauptmotiv immer wieder wie neu auftritt, beschränken uns jedoch darauf, im Allgemeinen das Werk als ein recht fesselndes zu signalisiren und die Clavierspieler aufzufordern, selbst sich dasselbe anzusehen.

Auch das Waldidyll Op. 15 (As-dur) hat sein Interessantes. Ob es in seiner Art zu fesseln im Stande ist wie die Tarantelle, mag der Spieler selbst entscheiden. Seinen Titel rechtfertigt es, denn es ist von Waldesluft und -Duft durchweht, und wer diese wie überhaupt den Wald kennt mit dem, was in ihm lebt und webt und sich regt und bewegt, der wird die Farben, mit denen der Componist hier malt, nicht für falsch gewählte halten. Im Uebrigen mag auch diese Composition, die sich gleichfalls an gewandte Spieler wendet, für sich selber sprechen. Uebersehe man sie nicht. *Freidank.*

Gradus ad Parnassum. Sammlung von fortschreitenden Uebungsstücken für Violine, theils mit theils ohne Begleitung von **Jacques Dont.** Neue sorgfältig revidirte Ausgabe. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

24 Vorübungen für die Violine zu R. Kreutzer's und P. Rode's Etüden. Op. 37. (1878.) Pr. 5 *M*.

Von dem Autor besitzen wir mehrere vorzügliche Schulwerke für sein Instrument, von welchem das vorstehende eins der gediegensten und nützlichsten ist. Wir empfehlen dasselbe in dieser neuen und schönen Ausgabe Allen, die eine Stiege höher wollen als der gewöhnliche Dilettant.

Neueste Opernaufführungen in Paris.

Vierter Artikel.

Théâtre-National de l'Opéra-Comique: Fernanda's Hochzeit, komische Oper in drei Acten, Text von den Herren Victorien Sardou und Emile Najac, Musik von Herrn L. Deffés.

Ist denn die komische Oper, deren Aufführung in der Opéra-Comique eben stattgefunden hat, wirklich eine komische Oper? Die Autoren haben, wie man sich erzählt, lange geschwankt, sich darüber zu entscheiden, ob sie komisch sei oder nicht. Daher die mancherlei Veränderungen, Umarbeitungen, Zusätze und Striche, deren Ende nicht abzusehen war. Das Stück, welches ursprünglich: Eine Hochzeitnacht hiess, ein Titel, der später in den für die Moralität weniger beunruhigenden: Ein Hochzeitstag umgewandelt wurde, war seit dem Jahre 1871 für die Bühne der Opéra-Comique bestimmt. Der Director dieser Bühne lehnte es ab. Die Autoren brachten es sodann an das Théâtre-Lyrique, von wo aus in Folge des Rückzuges des Herrn Vizentini es wieder an die Opéra-Comique zurück gelangte, welche einen anderen Herrn bekommen hatte. Aber hierauf (es war im letzten Jahre) trat ein Hinderniss ein. Das Renaissance-Theater gab — und man weiss mit welchem Erfolge — den »Petit Duc« der Herren Meilhac und Halévy. Nun aber fand sich, in Folge eines jener zufälligen Zusammentreffen, welche bei Librettisten oft genug vorkommen, in mehr als einem Punkte eine Aehnlichkeit zwischen der Hochzeit der Donna Fernanda d'Astorga und der der Herzogin von Parthenay. Der Director der Opéra-Comique, als ein kluger Mann, gab den Autoren von Fernanda's Hochzeit (dies der schliesslich angenommene Titel) zu verstehen, dass es vielleicht gefährlich sein würde, gegen einen Erfolg anzukämpfen, der sich von den ersten Abenden an mit solcher Bestimmtheit befestigte und der sich ausserdem durch die Ziffer von 250 Vorstellungen zu erkennen gab. Man entschloss sich sofort zu warten, bis die Fluth des »Petit Duc«, die sich als unerschöpflich angekündigt hatte, etwas verlaufen sein würde. Ein Jahr Zuwartens ist wohl wenig für Autoren, welche das Glück begünstigt und denen Entschädigungen nicht fehlen. Es ist aber viel für einen Musiker, dem Entschädigungen absolut nicht zu Gebote stehen. Herr Deffés wartete indessen ohne Murren, obwohl er wusste, dass seine ohnehin schon alte Partitur noch ein Jahr älter sein würde, bis sie vor das Publikum gelangte. Aber gewahrt denn das Publikum jemals die Runzeln eines Werkes, das es interessirt und amüsirt? Glücklicher Weise hatte das Gedicht von »Fernanda's Hochzeit« bei allen seinen successiven Umgestaltungen belustigende Elemente in genügender Anzahl bewahrt, um die dramatische Wirkung der Lösung zu mildern, wobei, wie übrigens auch in »Carmen«, der Tod eines Menschen vorkommt; und in dieser Hinsicht war den Autoren von dem Director der Opéra-Comique selbst glücklich gerathen worden, welchen zwei Versuche aus neuester Zeit, von denen der eine vollständig verunglückt war, eben auf den richtigen Weg gebracht hatten.

Mag also auch der Verräther am Ende des Stückes umgebracht werden, wie es sich für jeden Verräther im Melodrama geziemt, so gehört »Fernanda's Hochzeit« doch mehr zum komischen als zum ernsten Genre, und die Zuschauer, die dabei Thränen vergiessen, lassen sich eben in diesem Falle zu leicht erweichen.

Kann man zum Beispiel weinen über das Schicksal einer jungen Person, welche in der ersten Nacht oder an dem ersten Tage ihrer Verheirathung sich successiv in einem tête-à-tête mit einem Liebhaber und zwei Ehemännern befindet? Von den beiden Ehemännern, welche sich um Donna Fernanda streiten, nennt sich der eine Don Henriquez, der andere Don Arias, Gardehauptmann seiner katholischen Majestät des Königs von Portugal. Der Liebhaber, der sich in Ermangelung eines Bessern zum Protector der Schönen aufwirft, ist der Infant selbst, der eigne Sohn des Königs, einer Art König Bobèche, der hinter der Coulisse bleibt, und den zu sehen uns Vergnügen gemacht hätte. Eines Tages giebt er den Befehl, man solle einen Präceptor für seinen Sohn suchen. Die Emissäre, getäuscht durch eine Namensähnlichkeit, bringen ihm statt eines Gelehrten einen Pastetenbäcker. Möge es denn der Pastetenbäcker sein! der Monarch sieht nicht so genau hin. Glauben Sie vielleicht, man werde diesen Irrthum in der Person an der Erziehung des jungen Fürsten merken? Nicht im geringsten. Wer hätte es auch wohl gewagt, hierüber den König aufzuklären, einen absoluten König, »der zwar gut, aber sehr lebhaft ist und keine Gegenrede liebt«.

Wir sehen also den Infanten den Händen seines neuen Hofmeisters, des Pastetenbäckers Ridendo — man bewundere den Namen — anvertraut, oder vielmehr den Pastetenbäcker Ridendo, *qui mores non castigat,* den Händen des Infanten übergeben, der ihn zu seinem Vertrauten, dem Theilnehmer an seinen Liebschaften und zum Gefährten bei seinen Unterhaltungen macht. Beide gehen unter dem Balcon der Donna Fernanda vorüber. Ein Mann, in eine Kapuze eingehüllt und eine Guitarre in der Hand, singt eine Serenade. Der Infant provocirt ihn, die Degen werden aus der Scheide gezogen; der Infant ist verwundet, was ihn aber nicht abhält, seinem Rivalen grossmüthig die Hand zu bieten. Wer ist aber der Rival? Wir erfahren es erst am Schlusse des ersten Acts. Das Gefecht hatte Zeugen, welche sich im Schatten des Parkes bargen. Die Verwundung des Infanten, so wenig gefährlich sie auch sein mag, ist nichts desto weniger eine königliche Verwundung. Der Schuldige soll mit dem Tode bestraft werden.

»Ja, sicherlich wird er sich bald bewusst,
Wie schlimm es ist, Infanten zu verwunden.«

Nun wohl, ich will nicht länger zögern, bekannt zu geben, dass der Schuldige Don Henriquez, der Bräutigam der Donna Fernanda, ja sogar seit einigen Augenblicken ihr Gemahl ist. Er denuncirt sich selbst in Gegenwart der Hochzeitgäste, indem er seinen unbesonnenen Streich vom Tage vorher erzählt. Arias will ihn verhaften, aber glücklicher Weise hat der Capitän der Wache keine Wache bei sich und überdies hat der Infant alles vorausgesehen und vorbereitet, um die Flucht des Don Henriquez zu begünstigen.

»Ja, ich gebe dir ein Pferd,
Dem keins gleicht an Schnelle;
Feuer aus dem Aug' ihm sprüht,
Es harrt dein zur Stelle.
Schwinge dich hinauf und flieh',
Lass zurück die Wälle,
Immer ohne Rast und Ruh,
Sei wie die Gazelle.
Du gehst, du eilst, du jagst,
Du jagest immer fort.«

Auf die Gefahr hin, seine Flucht aufzuhalten, singt der Infant eine zweite Strophe:

»Rascher ist es als der Blitz,
Eisern sein Gelenke;
Straff der Zügel, fest dein Sitz,
Schneller, als ich's denke,
Rast durch Wälder, Berg und Au'n,
Durch den Strom und weiter
Immer ohne Furcht und Graun
Sicher Ross und Reiter.
Du gehst, du eilst, du jagst,
Du jagest immer fort.«

Endlich im Sattel ist er gerettet:
»Leb wohl, du die ich liebe,
Du holde süsse Braut:
In dieser bangen Stunde
Dem Himmel sei vertraut.«

Der zweite Act ist der lustigste, komischste und unterhaltendste. Auch findet sich in diesem Acte, wohlverstanden aus Zufall, eine Situation, welche ziemlich übereinstimmend mit derjenigen ist, welche so viel zu dem Erfolge der Operette der Herren Meilhac und Halévy beigetragen hat. Bei dem Aufgehen des Vorhanges zeigt sich das Innere eines Klosters von Nonnen, welche in Weiss und Rosa gekleidet sind. Der Anblick ist sehr anziehend. In diesem Kloster will Fernanda ein Asyl suchen und warten, bis es Seiner katholischen Majestät, dem Könige Don Pedro, gefalle, ihren Gemahl zu begnadigen. Man hört den Ton einer Glocke: eine Schwester meldet, dass die Gräfin Rios Ridendes, begleitet von ihrer Nichte, mit der Frau Priorin zu sprechen wünsche. Die Gräfin, mit ihrer Robe von Brocat oder Brocatelle, mit ihrem Federbusch-Barette und mit ihrer steifen Halskrause ähnelt, insbesondere von hinten gesehen, auffallend der Königin Margaretha von Navarra in den »Hugenotten«, die Nichte trägt in Folge specieller Autorisation bereits das Costüm der Gemeinde. Ungeachtet der Verkleidung erkennt man ohne Mühe den Infanten und seinen Präceptor. Aber die Priorin empfängt sie beide mit derjenigen Aufmerksamkeit, die sich edlen Damen gegenüber ziemt, welche der präsumtive Erbe der Krone von Portugal durch einen eigenhändigen Brief ihr zu empfehlen geruhte. Diese Scene ist in der That sehr amüsant und hat das Publikum ungemein ergötzt.

In diesem Kloster, in dem es wie in einem Taubenschlage aus- und eingeht, kommen nach der Gräfin und ihrer Nichte Arias, welcher von Seite des Königs der Fernanda befiehlt, ihm zu folgen, und Henriquez, welchen ohne Rücksicht auf tausend Gefahren die Liebe zu seiner Frau treibt. Nachdem Fernanda erfährt, dass ihre Ehe annullirt werden soll, erklärt sie, dass sie die ewigen Gelübde ablegen wolle. Sie verschwindet in der Kapelle. Der Infant, welcher wieder Männerkleider angezogen hat, will ihr folgen, während Fernanda selbst zu ihm hintritt: »Sie, Prinz, Sie hier!«

Mag immerhin der Prinz seine Protectorrolle mit einer zärtlicheren vertauschen wollen, er muss jene doch beibehalten. Aber für den Augenblick gewinnt Arias das Spiel. Man sucht, immer im Auftrage des Königs, den Mann, der Nachts in das Kloster, oder, was noch schlimmer, in die Zelle der Fernanda eingedrungen ist. Der Mann, sagt Arias, bin ich, und er flüstert Fernanda ins Ohr: es handelt sich um Don Henriquez' Kopf. Fernanda spricht deshalb kein Wort und lässt sich von dem Verräther zum Altare führen. Während der Ceremonie macht sich Henriquez mit seinem wohlbestallten Retter, dem Infanten von Portugal, der für diese Gelegenheit das Costüm eines berittenen Tauchers angezogen zu haben scheint, aus dem Staube.

Ich weiss, dass man nicht in allzu viele Details eingehen darf, wenn man ein Stück des Herrn Sardou analysirt, insbesondere deshalb, weil bei ihm stets die Details überströmen; aber wir können auch die Neugierde des Lesers doch nicht länger in Spannung erhalten.

Also im dritten Act wird Arias in seinen eigenen Schlingen gefangen: die Banditen, welche er gedungen hat, um Henriquez zu ermorden, tödten ihn selbst; Henriquez wird durch den König begnadigt und Fernanda kehrt zu ihrem ursprünglichen Gemahl zurück. In diesem Act präsentiren sich der Infant von Portugal und der Pastetenbäcker Ridendo, welche an einer Verkleidungsmanie leiden, unter der Maske eines Gerichtsschreibers und eines Procurators in der Wohnung Arias', welch letzter nicht zufrieden, dem Don Henriquez seine Frau genommen zu haben, ihm auch sein Palais stehlen will.

»Nach des Gesetzes Wort befehl' ich Euch
Sofort und ohne Widerspruch
Aus diesem Aufenthalt prestissimo
Euch zu entfernen!«

Die Autoren haben dieser unwahrscheinlichen Scene eine unerwartete Entwicklung gegeben. Wer hätte wohl daran gedacht, dass der Erbe des Thrones von Portugal, der Zögling des Pastetenbäckers Ridende, im Processverfahren so beschlagen wäre?

Wird sich nun wohl meine Meinung bei der Analyse des Gedichts von »Fernanda's Hochzeit« modificirt haben? Es scheint mir nunmehr, dass man mit geringer Mühe aus dieser komischen Oper eine Operette gemacht, und dass ebenso nur wenig dazu gehört hätte, um den »Petit-Duc« in eine der Opéra-Comique würdige komische Oper umzugestalten. Ueberlassen wir Don Henriquez und Fernanda Hymens Freuden und befassen wir uns, während der zum Hausfreunde gewordene Infant sein Hochzeitsgedicht componirt, ein wenig mit dem Musiker und seiner Partitur.

Herr Deffès ist ein junger Componist, dessen Haare sich gebleicht haben, wie die vieler anderen jungen Componisten. Er erhielt den Preis von Rom im Jahre 1847. Wohl begabt, sehr unterrichtet in seinem Handwerke, das Haupt mit dem akademischen Lorbeer geschmückt, war er damals erfüllt von Illusionen, von denen seitdem einige verduftet sind. Nicht als ob er keine Gelegenheit gehabt hätte, sich zu produciren; aber sei es nun, dass ihn die Chance nicht begünstigte, sei es, dass in seiner Carrière ein zeitweiliger Nachlass und zu langes Warten eintrat — man kennt ihn wenig, und seine Werke haben keine sehr leuchtenden Spuren zurückgelassen. Er ist übrigens der Autor vom »Silbernen Ringe« (das war sein Erstlingswerk in der Opéra-Comique), von »La Clef aux Champs«, von »Broskowano«, von den »Bourguignonnes«, vom »Café du Roi« und von einigen Partituren, welche mit verschiedenem Glücke auf verschiedenen Pariser Bühnen und sogar in Ems zu jener Zeit aufgeführt worden sind, als noch französische Componisten von intelligenten Mäcenen über den Rhein berufen wurden.

Herr Deffès hat sonach Talent ebenso gut, ja noch mehr wie viele Andere. Aber der weithin schallende Erfolg hat sich seiner Popularität und seinem Renommée nicht beigesellt. Allmälig gewöhnte er sich daran, dass man nicht von ihm sprach. Und wie man ihn vergass, so vergass er selbst auch sich. Wir freuen uns darüber, dass die Mitarbeiterschaft des Herrn Sardou ihn dem Schweigen und der Vergessenheit entrissen hat.

Sicherlich ist es keine besonders hervorragende That, mit welcher Herr Deffès wieder ins Leben eingetreten ist; immerhin aber finden sich in der Partitur von »Fernanda's Hochzeit« genug brillante Rhythmen und muntere Couplets, um das Publikum die Ohren spitzen zu machen. Die Jotas, die Seguidillas, die Castagnetten und das Tamburin zeigen uns, dass, wenn wir in Portugal sind, Spanien auch nicht weit weg ist. Wie soll man übrigens zwischen der spanischen und der portugiesischen Localfarbe unterscheiden? Ist es nicht in Lissabon und in Madrid beiläufig die nämliche Serenade, die man mit der nämlichen Guitarre unter dem nämlichen Balcon accompagnirt?

Sagen wir es ohne längeres Zaudern: die charakteristischen Stücke sind es, welche uns die gelungensten zu sein scheinen, die Cavatine des Infanten und die Serenade im ersten Acte, dann die Jota im zweiten. Die Couplets der falschen Tante sind sehr geistreich ausgestattet: Herr Barnolt singt sie äusserst drollig, indem er mit einem ungemein komischen Ausdrucke von den Naturtönen zur Fistel übergeht.

Die Ouvertüre, aus verschiedenen Motiven der Partitur gemacht, ist angenehm und ohne jeden symphonischen Anspruch; der kleine Chor der Alguazils beim Aufgehen des Vorhanges, die Duellscene, ein Trio zwischen Arias, dem Infanten und

Don Henriquez, die oben erwähnten Couplets: »Ja, ich gebe dir ein Pferd, dem kein's gleicht an Schnelle«, der Nonnenchor im Contrapunkt, der kleine Hochzeitsmarsch im dritten Acte, die melodramatische Partie, welche dem Finale vorausgeht, Alles das giebt ein sehr befriedigendes Ensemble von hübschen Sachen und zeigt uns die Fähigkeiten wie das Talent des Herrn Deffés von der vortheilhaftesten Seite. Es ist klar, dass die Orchestrirung nichts Aussergewöhnliches bietet, und die Inspiration schwingt sich nie zum Sublimen auf. Es ist aber kein gemeines Verdienst, wenn man es versteht, bei der Höhe seiner Aufgabe stehen zu bleiben.

Das Werk ist gut ausgestattet, aber sehr einfach. Ich glaube, dass es der Direction nicht genug Vertrauen einflösste, um einen besonderen Aufwand an Costümen und Decorationen daran zu wagen. Selbst die Umkleidungen der Mme. Galli-Marié mögen mit geringen Kosten ausgeführt worden sein.

Mlle. Chevrier hat nicht recht gewusst, wie sie in der Rolle der Fernanda ihre Eigenschaft als feine Darstellerin und den Zauber ihrer Stimme zur Geltung bringen soll; der Erfolg des Abends war getheilt zwischen Mme. Galli-Marié und Herrn Barnolt.

Wird »Fernanda's Hochzeit« einen von jenen Erfolgen haben, wie sie bisher Herr Deffés noch nicht erlebt hat, wie sie aber bei seinen Mitarbeitern gewöhnlich sind? Wer könnte das voraus sehen? *L. v. St.*

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1878/79.

(Als Fortsetzung der hier früher erschienenen Münchener Musikbriefe.)

Den 19. October 1878.

Während das Gros der Armee, die musikalische Akademie, bereits durch vorläufige Signalzettel ihren Anmarsch kund giebt und fünf grosse Schlachten in Aussicht stellt, hat gestern einstweilen ein kleines Vorpostengefecht stattgefunden. Der Held des Tages war ein mir bisher völlig unbekannter »Tenorist Wilhelm Klöd aus Norwegen«. Die von ihm vorgetragenen Stücke, Cavatine aus »Faust« von Gounod, drei kleine Lieder, und eine Arie aus der »Traviata« machten mich mit dem angenehmen und wohlgeschulten, jedoch nicht bedeutenden Organ eines noch ganz jungen Mannes bekannt. Fehlt es ihm auch an Umfang und Kraft, so steht demselben bei dem gegenwärtigen Tenoristenmangel doch wohl eine schöne Zukunft offen, wenn es ihm gelingen wird, seinen Vortrag mehr auszubilden und empfindungsreicher zu gestalten. Ihm zur Seite wirkte eine Harfenspielerin, Fräulein Luitgarde Barth aus Leipzig, die, nach der Unsicherheit zu schliessen, mit der sie geringhaltige Salonstücke von Parish-Alvars, Oberthür und Godefroid vortrug, noch wenig vor das Publikum getreten sein dürfte. Die Art und Weise, wie ein Fräul. Lina Glaser aus Würzburg einen Gesang von Schubert: »Auflösung« und ein Lied von Jensen mehr zirpte als sang, rechtfertigt den von ihr sich beigelegten Titel »Concertsängerin« nur de facto. Als Arabesken rankten sich um diese Gebilde ein von den Herren Dr. Poiko und Hofmusikus Lehner sehr gut gespieltes modernes Duo für Clavier und Violine von Robert Fuchs, dann zwei Stücke von Chopin und Liszt für Clavier. Es machte weder auf mich, noch auf das nicht zahlreich versammelte Publikum den Eindruck, als ob durch diese Eclaireurs die Campagne besonders brillant eröffnet worden wäre.

Den 2. November 1878.

Gestern war der erste grosse Schlachttag. Bei stark gefülltem Odeons-Saale wurde in dem ersten Abonnement-Concerte der musikalischen Akademie jedenfalls heiss gekämpft. Der Name Beethoven mit der achten Symphonie in F, welche nach dem früheren wohl motivirten Usus wieder an die Spitze des Concerts gestellt worden war, hat seine alte Zugkraft bewährt. Obwohl die Vorführung im Ganzen befriedigend und namentlich am Schlusse von Beifall begleitet war, so vermisste man doch die unter Lachner gewohnte Genialität der Gesammtauffassung, sowie die Feinheit des Details. Die Tempi bewegten sich so ziemlich in den von Letzterem festgestellten Traditionen; nur trat bei dem Trio des Tempo di Minuetto, in welchem von den obligaten Celli nur mit Mühe etwas zu hören war, plötzlich eine unmotivirte Verschleppung ein, während im letzten Satze der »feurige Kapellmeister« zum Durchbruch kam und einen guten Theil der Wirkung vernichtete, indem namentlich die Bläser dem statt des vorgeschriebenen *Allegro vivace* eingeschlagenen *Presto* mit Deutlichkeit nicht zu folgen vermochten. Ein lieber, in früheren besseren Zeiten — Anfangs der 50er Jahre — der hiesigen Kapelle angehöriger Gast Herr Johann Lauterbach, z. Z. Concertmeister in Dresden, wurde von dem Publikum aufs Wärmste empfangen; er brachte ein hier neues Violinconcert Op. 28 von Goldmark, eine sehr anmuthige Romanze von einem nicht genannten Verfasser (vielleicht von Ries?), ein Scherzo von eigener Composition und als Zugabe nach stürmischem, wiederholtem Hervorrufe das für Violine arrangirte »Abendlied« von Schumann. Der Wirkung des geistvoll und melodiös componirten, jedoch der Zukunftsmusik sich anschliessenden und fast symphonisch behandelten Concerts von Goldmark that jedenfalls der Umstand Eintrag, dass dasselbe von Lauterbach mit den Orchesterspielern auf gleichem Niveau sitzend vorgetragen wurde, wahrscheinlich weil dem Künstler in Folge des von ihm vor mehr als Jahresfrist auf dem Palü-Gletscher erlebten Sturzes längeres Stehen unmöglich ist. Das Wesentliche seines Spieles aber, die edle Auffassung, die hinreissende Cantilene, der rapide Bogen, die immense Technik, haben darunter nicht gelitten; sie haben Herrn Lauterbach wieder als einen der allerersten Geiger erwiesen, in dessen ganzem Spiele jetzt stets ein elegisch gedämpfter Ton vorherrscht. Die für die hiesige Oper kürzlich neuengagirte Sängerin Frl. Riegl sang die leider nach unten transponirte Arie aus der Entführung »Ach ich liebte« mit nicht bedeutender Stimme, welche zudem in der tieferen Lage durch Hervortreten der Kehllaute beeinträchtigt wird, sonst aber mit warmem Gefühle und mittelmässiger Colorstur. Die hochromantische Genoveva-Ouvertüre von Schumann schloss in schwungvoller Wiedergabe die Production.

Den 9. November 1878.

In dem gestern stattgehabten zweiten Abonnement-Concerte der musikalischen Akademie kam doch endlich wieder einmal der lang zurückgesetzte Vater Haydn einigermaassen zu seinem Rechte. Mit einem Behagen, wie ich es in diesem Saale seit lange nicht empfunden, saugten Ohr und Gemüth die auf eine grossartige Einleitung folgenden heiteren und lieblichen Klänge der D dur-Symphonie ein, einer von den sechs Londoner Symphonien, deren erster und zweiter Satz sehr gut und empfindungsvoll ausgeführt wurde, während im Menuett die dieser Musikform eigenthümliche Gravität, im Finale aber Accuratesse der Einsätze und Figuren, so wie Reinheit der Blasinstrumente vermisst wurde. Die Concertsängerin Schimon-Regan, eine stets willkommene nun hier einheimische Erscheinung, erfreute uns durch den Vortrag der Arie der Ilia aus Idomeneo, dann der Arie »*La Violette*« von A. Scarlatti, der Pastorella von J. Haydn und zweier kleineren Lieder. Ist ihre Stimme, ein hoher Mezzosopran, auch nicht gross, ja für die Verhältnisse des Raumes im Odeonssaale kaum ganz ausreichend, so entzückt doch stets ihr seelenvoller, kunstgerechter Gesang, ihre reine Intonation, ihr einfacher aber

höchst geschmackvoller Vortrag alle Zuhörer. Die hierauf folgende Zwischenact- und Balletmusik aus der Oper »Ali Baba« von Cherubini ist zwar sehr effectvoll und interessant instrumentirt, stellt jedoch die Zuhörer vor ein vollständiges Räthsel, da den meisten sowohl das Sujet der Oper, als auch die dramatische Situation, auf welche diese Musik sich bezieht, ganz unbekannt sind. Die zweite Abtheilung des Concerts füllte die phantastische Symphonie von Hector Berlioz: »Episode aus dem Leben eines Künstlers«. An diesem Werke, hinsichtlich dessen Inhalts ich auf die kurze Schilderung im vorigen Jahrgange dieser Blätter Seite 135—150 Bezug nehme, das im Jahre 1830 geschrieben, in Paris im folgenden Jahre und hier erst ein einziges Mal, wenn ich nicht irre, im Jahre 1847 aufgeführt worden ist, konnte man so recht von der Wahrheit des Satzes: *tempora mutantur, nos et mutamur in illis* sich überzeugen. Im Jahre 1847 war der Erfolg der Aufführung, deren Qualität unter Lachner's Leitung nichts zu wünschen übrig liess, beinahe ein vollständiger Durchfall; diesmal erntete dieselbe von Satz zu Satz steigenden Beifall. Woher diese Erscheinung, die sich auch in Paris in neuester Zeit namentlich in Bezug auf »Faust's Verdammniss« wiederholt? Ich glaube hiefür zunächst zwei Gründe anführen zu sollen, deren erster darin besteht, dass uns die Compositionsweise der meisten neueren Instrumental-Componisten mehr an die Zukunftsmusik gewöhnt und damit bis auf einen gewissen Grad versöhnt hat. Ein weiterer Grund aber dürfte der sein, dass dieses Werk von den Adepten der Zukunftsmusik als die Schöpfung eines ihrer ältesten und hervorragendsten Vorkämpfer bereitwilligst acceptirt wird, während die Anhänger der classischen Schule darin doch noch mehr Form, Klarheit, Einheit, Abrundung und insbesondere mehr Melodie erblicken als in den neueren und neuesten Zukunftswerken. Auf mich, der das Werk zum ersten Male hörte, hat dasselbe, auch aus dem letzteren Grunde, durchaus keinen ungünstigen Eindruck gemacht. Zwar konnte mich von den fünf Sätzen der erste: »Träumereien, Leidenschaften« wenig erwärmen, gleichwie der dritte: »Scene auf dem Lande«, der sich allzu stark an Beethoven's einschlägigen, jedoch natürlich ungleich höher stehenden Satz der Pastoralsymphonie anlehnt; dagegen machte der »Ball«, vielmehr Walzer, einen sehr anmuthigen heiteren Eindruck, während mir der »Gang zum Hochgerichte« zwar grell instrumentirt und sehr realistisch, dessungeachtet aber eindrucksvoll und imposant erschien. Der »Traum einer Hexennacht« häuft wohl zu viel Teufelsspuk und infernalischen Lärm an und stellt das Burleske und Triviale zu hart neben das Ernsteste und Erhabene, als dass der Eindruck ein befriedigender sein könnte.

Der von Berlioz nachcomponirte sechste Satz: »Lelio oder die Rückkehr zum Leben« wurde hier nicht aufgeführt.

Das Publikum verliess durch diese Mischung von Classischem und Romantischem im Ganzen befriedigt den Saal.

Den 12. November 1878.

Der ersten Quartett-Soirée der Herren Concertmeister Walter, Kammermusiker Thoms, Hofmusiker Steiger und Schübel — Violine I, Bratsche, Violine II und Cello — welche im grossen Museumssaale heute stattfand und lauter oft gehörte Quartette: Jos. Haydn Op. 2 Nr. 2 in F, Mozart Op. 18 (?) Nr. 1 in D-dur und endlich Beethoven Op. 130 in B-dur brachte, wohnte ich nicht an, weshalb ich mich auf die Referirung des Programms beschränken muss, zugleich aber meine Verwunderung über die neue Erscheinung, bei einem Mozart'schen Quartette eine Opuszahl angegeben zu finden, nicht bergen kann.

Den 16. November 1878.

Eine Concertsängerin aus Berlin, Frau Natalie Schröder veranstaltete gestern im Museumssaale ein Concert, eigentlich eine musikalische Abendunterhaltung, indem sämmtliche Gesangsnummern nur mit Clavierbegleitung vorgetragen wurden und ausserdem blos Clavierpiècen ohne Begleitung, sowie ein Trio für dieses Instrument mit Violine und Cello vorkamen. Die Dame, welche, so viel ich hörte, erst in neuerer Zeit sich dem öffentlichen Auftreten zugewendet hat, besitzt eine wohlklingende Sopranstimme, wenn auch von einiger Härte; ihrem Vortrage und insbesondere ihrer Coloratur kleben noch die Eierschalen des Dilettantismus an. Ob sie bei ihrem der Lernzeit entwachsenen Alter es noch zu irgend einer Vollendung bringen und namentlich auf der Bühne grosse Erfolge erringen werde, dürfte problematisch sein, wenn auch ihre Erscheinung und Gesangsweise eine sehr angenehme ist und ihr hier vielen Beifall eintrug. Am besten gelang die Wiedergabe der grossen Fidelio-Arie, während der Arie aus Josua das classische Gepräge und die Accuratesse in der Coloratur fehlte, die vorgetragenen sechs Lieder aber, hierunter das einzige musikalisch bedeutende: »Auf dem Wasser zu singen«, der entsprechenden Auffassung und Individualisirung ermangelten. Mit Feuer und ausserordentlicher Bravour spielte Herr Professor Bärmann von der hiesigen Musikschule die Nocturne in E-moll Op. 48 und die Polonaise in As-dur Op. 53 von Chopin, so wie mit den Herren Kammermusiker Brückner und Hofmusikus Bürger ein neues Trio Op. 112 (Manuscript) des Herrn Hofkapellmeisters Joseph Rheinberger. Unbedingt muss die Aufführung dieser ungemein gelungenen Composition unseres genialen einheimischen Tondichters, deren Ankündigung auf dem Zettel einen grossen Theil des Publikums in das Concert gezogen haben mag, als die Krone des Abends bezeichnet werden. Es ist kaum zu viel behauptet, zu sagen, dass auf diesem Gebiete der Kammermusik seit Schubert's, Mendelssohn's und Schumann's Verstummen kaum Besseres geleistet worden ist. Ohne im Mindesten ihre Eigenart preis zu geben, gemahnt die Stimmung und Haltung der vier Sätze an Schubert, die des reizenden Andantinos zugleich an Chopin's tief empfundene Weisen, während das Tempo di Minuetto in echt deutscher Gemüthlichkeit und lieblichster Melodie sich ergeht, die beiden Allegro-Sätze durch feurigen Schwung, edle Gedanken und ebenso reiches als geschmackvolles Passagenwerk ununterbrochen fesseln. Der Beifall des Publikums war deshalb nach jedem Satze ein nicht enden wollender. Ich bin fest überzeugt, dass dieses Trio dem grossen Kreise von Liebhabern derartiger Compositionen eine höchst willkommene Gabe sein wird.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Gotha.

Am 29. Dec. fand im Schlosshaussaale ein Extraconcert des hiesigen, seit 10 Jahren bestehenden Musikvereins unter Leitung seines Dirigenten, des Hofpianisten Herrn Tietz statt. Dem Vorstande war es gelungen, den berühmten Geigenvirtuosen P. de Sarasate zu gewinnen. Sein fest begründeter Ruf bewährte sich auch hier in glänzender Weise. Seine Technik ist äusserst sicher und glänzend, und sein Vortrag zeugt von jugendlichem Feuer. Der entzückende Ton, den er seinem Instrumente zu entlocken versteht, wirkt durch seine grosse Klarheit und Weichheit. Die grosse Ruhe, mit der er die grössten Schwierigkeiten überwindet, ferner die Sicherheit und Reinheit seines Spiels lassen in ihm einen grossen Meister erkennen. Der Beifall war ein grosser aber auch ein durchaus verdienter. Ein junger Pianist, Herr Heinrich Ordenstein aus Leipzig, spielte unter anderem die Sonate C-dur Op. 53 von Beethoven mit grosser Virtuosität und erntete reichen Beifall. Auch die Gräfin Kalkreuth fand mit ihrer lieblichen Stimme reiche Anerkennung. *Wettig.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. Januar 1879. **Nr. 5.** XIV. Jahrgang.

Orgelbau im frühen Mittelalter.

Von **Dr. Hugo Riemann.**

(Fortsetzung.)

2. Die Orgeln im 10. bis 11. Jahrhundert.

a) Das Pfeifenwerk.

Im 10. Jahrhundert haben wir nicht nöthig, bei nichtmusikalischen Schriftstellern und in Annalen nach Notizen über die Existenz der Orgel zu suchen; kleine Orgeln sind in den Klöstern etwas ganz Gewöhnliches, und die Mönche beschäftigen sich vielfach mit der Anfertigung derselben. Zunächst sind es die Bestimmungen für die proportionale Länge der Pfeifen, denen wir in einer grossen Anzahl von Anweisungen begegnen. Unter dem Namen des Notker (*Balbulus* † 912 oder *Labeo* † 1022), Hucbald († 932), Bernelinus (um 1000), Aribo Scholasticus († 1078), Eberhard v. Freisingen (um 1100) u. A. sind solche sogenannte Mensurae fistularum organicarum auf uns gekommen und viele ähnliche finden sich anonym in den verschiedensten Codicibus dieser Zeit, wo eine Seite oder Columne leer geblieben ist oder ein Theil in der Mitte der Columne endet, auch wohl, wenn eine grössere illustrirende Figur zwingt, eine neue Seite in Anspruch zu nehmen, ja selbst auf den Rändern sind sie häufig aufgeschrieben. Da eine Mensur der andern gleich oder doch sehr ähnlich sieht, so findet man, wo dieselben isolirt stehen, selten einen Namen dabei, und auch wo sie im Text oder am Schluss eines musikalischen Tractats, dessen Autor genannt ist, vorkommen, ist es oft mehr als zweifelhaft, ob wir sie diesem wirklich selbst zuzuschreiben haben. So hat z. B. Gerbert eine Anzahl derartiger Mensuren doppelt abgedruckt, weil er sie unter verschiedenen Namen, resp. in den Codicibus verschiedener Autoren fand (vgl. z. B. die Mensuren: ‚E habet totum F' S. 121 und 329, ‚Si tonum quaeris' S. 148 und 328, ‚Si fistulae aequalis grossitudinis' S. 148 und 329 des I. Bandes der Scriptores, das eine Mal unter Hucbald's, das andere Mal unter Bernelinus' Namen, die dritte ausserdem noch II. 277 unter dem Namen des Gerlandus u. a. m.); mehrere der überlieferten scheinen Uebersetzungen des althochdeutschen (Notker'schen) Tractats ‚Si tu nu becennest' (Gerbert, Scr. I. 101) zu sein, z. B. die anonymen II. 286 ‚Cognita omni' und ib. 283 ‚Primam fistulam'. Aus diesen und ähnlichen Gründen werde ich von der Ermittelung der Verfasserschaft gänzlich absehen und, wo ich zu citiren habe, einfach nach Gerbert (soweit die Tractate von ihm gebracht sind) citiren.

Die ältesten dieser Mensuren bestimmen für die Orgel einen **Umfang** von einer oder zwei, höchstens drei Octaven und zwar mit der **Stimmung** einer Durtonleiter, in der Tiefe anfangend mit unserm (kleinen) *c*, das aber als *A* bezeichnet ist (vergl. meine Artikel über die Uranfänge der deutschen Orgeltabulatur, Allg. Musikal. Ztg. 1878 Nr. 39 und 51). Notker bestimmt in dem Tractate ‚de octo tonis' (Gerbert Scr. I. 100) den rechten Umfang auf zwei Octaven, stellt aber in der Mensur ib. 101 frei, bis zu drei Octaven zu gehen: ‚Wile aber der organiscus fure finfzehene folliu drin alfabeta machon, so scol er daz dritta mezzen nah den eron zuein, also er daz ander maz nah demo erestun'. Eberhard von Freisingen (Gerbert II. 281) hält zwei Octaven und drei Töne für den rechten Umfang (*c*—*e''*). Dass über drei Octaven nicht hinausgegangen wurde, geht aus dem Anonymus bei Gerbert Scr. II. 283 hervor, welcher bemerkt, dass nur die erste Pfeife eine Tripeloctave über sich haben könne, die anderen aber nicht.*) — Dass der tiefste Ton der absoluten Tonhöhe nach ungefähr unserem kleinen *c* entsprach, lässt sich aus mehreren Angaben erweisen. Notker sagt (l. c. S. 100), dass eine Elle (elno) Länge für die längste Pfeife zu wenig, zwei Ellen aber zu viel sei und motivirt: ‚wanda ube di erestun ze lang werdent, so sint sie selben unhelle und habent beisa lutun, doh ouh tiu andere sin lutreiste. werdent sie aber ze churz, tannen sint die afterosten ze chlei stimme, doh die eristun lutreiste sin.' Das passende (gelimflih) würde etwa $1^1/_2$ (andero halbero) Ellen sein (die Länge versteht sich vom Pfeifenkern an — fone dero zungun uf). Dieselbe Fussgrösse wird uns noch weiter bezeugt von einem anderen Schriftsteller des 10. Jahrhunderts, nämlich dem schon erwähnten Berner Anonymus (Cod. Martiani Capellae 56[b]). Derselbe bestimmt nämlich, dass das Rundeisen, auf dem die Pfeifen geformt werden (die Patrone) nicht ganz vier Fuss lang sein soll (paene quatuor pedibus longo). Natürlich musste das Eisen mindestens so lang sein wie die längste Pfeife. Auch der Anonymus bei Gerbert II. 283 bestimmt für die Länge der ersten Pfeife $1^1/_2$ Elle (utpote unius ulnae et dimidiae). Diese Erfahrung ist insofern werthvoll, als sie uns die ungefähre Beibehaltung der Stimmungshöhe durch ein Jahrtausend beweist; das *A* jener Zeit, welches noch im 10. Jahrhundert (zufolge der Reform der Buchstabennotation durch Odo von Clugny) wenn auch nicht allgemein, so doch wenigstens bestimmt an vielen Orten durch *C* ersetzt wurde [also das *C* gravium Guido's] entsprach in der That unserem kleinen *c*. —

*) Noch Engelbert v. Admont († 1331) bestimmt: »..ordo vocum et litterarum .. in clavibus organorum non una sed duabus diapason est contentus et non extenditur ad tres diapason.«

Einen grossen Fehler hatte die Construction des Pfeifwerks damaliger Zeit, nämlich den, dass sich die **Weite der Pfeifen** nicht entsprechend ihrer Länge für die höheren Töne verminderte, vielmehr für alle dieselbe war. Das bestimmt der Berner Anonymus durch die Worte »propter aequalem latitudium omnium fistularum«, ferner Notker (l. c. 101) »Macha dia erista so langa unte so wita so du wellest: dero wita sulen sie alle sin«, Aribo Scholasticus (Gerbert Scr. II. 224): »Sicut fistulae ejusdem sunt grossitudinis, ita laminae de quibus fiant, ejusdem sint latitudinis«, Gerlandus (ib. 277) »Si fistulae aequalis grossitudinis fuerint«, Eberhard von Freisingen (ib. 281) »Latitudo enim una eademque omnium debet esse« u. a. m. Ueber das Verhältniss der Weite zur Länge, was wir heute die eigentliche **Mensur** nennen, haben wir einige zerstreute Nachrichten. Aribo Scholasticus hat in dem Tractate bei Gerbert II. 223 einen Normalumfang (für alle Pfeifen denselben) nach Wilhelm von Hirschau, den er für eine Autorität in der Sache hält, gegeben; ob indess Gerbert die Grösse dieses Kreises genau übertragen hat und ob der Codex, den er benutzte, in dieser Hinsicht verlässlich war, weiss ich natürlich nicht (autograph ist er nicht); nur ist auffallend, dass der Durchmesser ungefähr gerade das Doppelte von dem des Normalmaasses beträgt, welches Eberhard von Freisingen (ib. 281) mittheilt, nämlich 2 Zoll statt 1 Zoll. Zum Glück sind diese Angaben nicht die einzigen, sondern wir haben bestimmtere Anhalte. Der Berner Anonymus, welcher, wie erwähnt, die Länge der grössten Pfeife auf beinahe 4 Fuss festsetzt, bestimmt die Weite derart, dass sie ein Taubenei aufnehmen kann, also etwa 1 Zoll; die Mensur der längsten Pfeife würde sich hiernach etwa auf 40 : 1 stellen, d. h. noch viel enger als heute die Mensur der Gambenstimmen ist (20—24 : 1); die Octave mit der gleichen Weite aber der halben Länge erhielte dann die Mensur 20 : 1 und die Doppeloctave 10 : 1. Ein ähnliches Resultat ergiebt die Bestimmung der unter Hucbald's Namen von Gerbert mitgetheilten Mensur (Scr. I. 147): »Prima (die erste von oben, die kleinste) habeat octies suum diametrum«, und der zweimal abgedruckten, einmal (I. 148) unter Hucbald's, das andere Mal unter Eberhard's von Freisingen Namen (II. 280): »Data igitur primae vel minori fistulae qualibet longitudine, sed melius videtur, diametro foraminis octies longitudini dato« etc., d. h. die kleinste Pfeife hat mit 8 : 1 noch weitere Mensur als wir heute unter sehr weiter verstehen (10—12 : 1), die untere Octave hat dann 16 : 1 und die Unterdoppeloctave 32 : 1. Es ist bekannt, dass die engere Mensur eine verhältnissmässige Zugabe an der Länge verlangt, d. h. dass eine Pfeife mit enger Mensur etwas länger sein muss als eine mit weiter, wenn sie denselben Ton geben soll. Diesem Umstande tragen die alten Mensuren fast ausnahmslos Rechnung; beispielsweise wird für das Intervall des Ganztones (8 : 9) bestimmt, dass die längere Pfeife die kürzere ganz und ausserdem $^1/_8$ ihrer Länge enthalte, obendrein aber $^1/_8$ des Durchmessers; von zwei im Verhältniss der Quinte (2 : 3) stehenden Pfeifen erhält die längere ausser dem anderthalbfachen der kürzeren auch noch die Hälfte des (sich, wie gesagt, für alle gleich bleibenden) Durchmessers. Mit Rücksicht auf diese weiteren Zugaben, welche die gewohnten akustischen Quotienten modificiren, bestimmt nun Bernelinus (Gerbert Scr. I. 325) die Pfeifenlängen an der Einheit des Diameter dahin, dass die kleinste Pfeife dem 8fachen, die vierte (Unterquarte) den 11-, die Unterquinte den $12^1/_2$-, die Octave den $17^1/_2$-, die Doppeloctave den $36^1/_8$fachen Durchmesser enthält. Es steht hiernach ausser allem Zweifel, dass in dem einen (einzigen) Register der damaligen Orgeln alle Arten der Mensur vertreten waren, von der engsten bis zur weitesten heute üblichen und über beide hinaus; natürlich war in Folge dessen die **Klangfarbe**, der Stimmcharakter der obersten Töne von denen der untersten sehr verschieden, d. h. die tiefsten hatten einen gambenartigen streichenden, die höchsten einen flötenartigen hohlen Ton. Nun wird uns aber auch die Nothwendigkeit der Beschränkung auf $2—2^1/_2$ Octaven klar, welche die Autoren (Notker l. c. S. 100, Eberhard von Freisingen l. c. II. 281) damit motiviren, dass sonst die längsten Pfeifen ‚unhelle‘ werden und ‚heisa lutun‘ haben (Notker), ‚schwer ansprechen‘ (‚perflari nequeunt‘ Eberhard v. Fr.); die höheren Töne dagegen perhorrescirte man wegen ihres spitzen schrillen Tones (ze chlei stimme, absonae), trotz der weiten Mensur, welche für unser an Pickelflöten gewöhntes Ohr jene Töne weich und lieblich erscheinen lassen würde. Es ist ja bekannt und neuerdings von v. Wasielewski (Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert) hervorgehoben, dass man noch im 16. Jahrhundert von der zweiten Lage auf den Streichinstrumenten nichts wusste und daher sich nach der Höhe in engen Grenzen (je nach der Stimmung der Instrumente) hielt; wir dürfen die Abneigung gegen die hohen Töne als einen Hauptgrund ansehen dafür, dass man nicht eher auf jenes nahe liegende Mittel für die Erweiterung des Umfangs verfiel. Jedenfalls lag wohl der einstimmigen Musik, welche vor dem 9. Jahrhundert fast ausnahmslos geübt wurde, die Ueberschreitung des Umfangs einer mittleren Tonlage von wenigen Octaven fern. Genügte doch auch den Griechen der Umfang von drei Octaven, über den ihre Notation nicht hinausreicht. — Ueber die Höhe des **Aufschnittes** lassen uns die Autoren völlig ohne Nachricht; natürlich, denn man wird die Mängel, welche aus der zu weiten oder zu engen Mensur resultirten, theilweise durch die Höhe des Aufschnittes haben ausgleichen müssen. Dagegen scheint der Aufschnitt sehr breit gewesen zu sein. Aribo Scholasticus bestimmt (l. c. 225), dass, ehe die für die Pfeife bestimmte Metallplatte zusammengebogen wird, eine Linie quer über dieselbe gezogen werden soll, welche das untere Ende des Pfeifenkörpers bestimmt; diese Linie soll dann soweit aufgeschnitten werden, dass »die Breite des Aufschnittes die Hälfte der Breite (latitudo) der Pfeife beträgt«. Ob hier unter ‚latitudo‘ der Umfang der Pfeife zu verstehen ist oder der Durchmesser, könnte zweifelhaft erscheinen, man sollte letzteres vermuthen, aber Aribo gebraucht das Wort vorher für die Breite der noch nicht gerollten Platte, d. h. des Cylindermantels, welcher dem Umfange der Pfeife entspricht. Denselben Sinn hat beim Berner Anonymus der Ausdruck »ex transverso admorsa et patefacta fistula«, d. h. bis zur Weite zweier einander gegenüberliegender Punkte aufgeschnitten, bis zur Weite des Halbkreises (diese Weite des Aufschnittes ist heute nicht mehr üblich). Dem entsprechend war der **Pfeifenkern** halbkreisförmig (‚in modum semicirculi‘ Bern. An.), während er heute etwa $^2/_3$ des Kreises repräsentirt, sodass vom vollen Kreise nur ein Segment von etwa 120 Grad weggeschnitten ist. Der Pfeifenkern heisst plectrum (Aribo), lingua (Anon. bei Gerbert II. 283, entsprechend der Notker'schen altdeutschen Bezeichnung *zunga*), auch uva. Statt uva hat Gerbert in dem ersten Abdruck des Tractats ‚Data igitur‘ (Scr. I. 148 unter Hucbald's Namen) *via* und Schubiger im Berner Anonymus dreimal *una* gelesen, was gar keinen Sinn ergiebt. Uebrigens versicherte mir Herr Bibliothekar Georg Rettig in Basel auf meine specielle Anfrage, dass in letzterem Codex *uua* steht. Gerbert giebt in dem zweiten Abdruck des Tractats »Data igitur« (II. 323 unterm Namen des Bernelinus) richtig *uva* und zwar cursiv, d. h. als Conjectur, mit einigem Vorbehalt (foramini subjacet uva = unterm Aufschnitt liegt der Pfeifenkern). Diese auffallende Bedeutung des Wortes uva erklärt sich aus dem Umstande, dass auch das Zäpfchen im Halse uva (uvula) heisst. — Natürlich musste der Pfeifenkörper über und unterm Aufschnitt eingedrückt werden (‚ad quam [uvam] hinc inde fistula debet comprimi, ut vox possit formari‘ Bern. An.),

gerade wie es heute geschieht, sodass die beiden **Labien** entstehen; den Ausdruck ‚subterius oris labrum' = Unterlabium gebraucht schon Aribo (l. c. 225), dasselbe soll nach seiner Bestimmung etwa eines Halmes Breite vom Pfeifenkern abstehen, mit dem es die Kernspalte bildet. — Weiter ergiebt sich aus demselben Anonymus, dass die **Pfeifenfüsse** alle gleich gross waren und zwar etwa eine Hand hoch (uno palmo) und wie heute nach unten sich verengend (paulatim restringitur acuendo); auch der **Windzufluss** war für alle Pfeifen derselbe, sofern die Oeffnung im Pfeifenfuss bei allen gleich gross war und zwar so gross, dass sie ein Lerchenei aufnehmen konnte. Die **Gestalt** der Pfeifen war durchaus die cylindrische (‚in modum cylindri bene rotundo' Bern. An.); das geht aus allen Bestimmungen einhellig hervor. Nur betreffs des **Materials** scheint einige Verschiedenheit obgewaltet zu haben. Während Aventinus die Pfeifen der Orgel Pipin's aus Zinn verfertigen lässt, berichten die älteren Autoren nur von kupfernen oder erzenen Pfeifen (Erz = eine Legirung von Kupfer und Blei). Eine von Zarlino (Supplementi VIII. 290) erwähnte Orgel in der Kathedrale zu München, die alt und nicht klein gewesen sein soll, hätte Pfeifen von Buxbaum (bossole) gehabt, aus einem Stück gedreht und gebohrt; das ist natürlich eine besondere Ausnahme. Der Berner Anonymus verlangt reinstes Kupfer (cuprum purissimum) und Oswaldus Vigorniensis erzählt in seiner Vita des heil. Oswald, Bischofs v. York († 992): »Triginta praeterea libras ad fabricandos cupreos organorum calamos erogavit«. Erzen waren die Pfeifen nach der anonymen (griechischen) Beschreibung einer Orgel, welche Kaiser Julian Apostata (4. Jahrhundert) besass (vgl. Du Cange, Gloss. lat. ad v. Organum), ferner nach einer Stelle des Claudius Claudianus (4. Jahrh.), welche bereits Sponsel citirt (aenea seges, erzene Saat = die Pfeifen), auch nach dem oft erwähnten fälschlich St. Hieronymus zugeschriebenen Brief (Op. IV. 150: cicutas aereas); endlich schreibt auch der Mönch von St. Gallen, der von der griechischen Gesandtschaft an Karl M. mitgeführten Orgel erzene Pfeifen zu (fistulas aereas). Die »eiserne Stimme« (vox ferrea), welche Wolstan der Orgel von Winchester zuschreibt, soll sich wohl mehr tropisch auf den Stimmklang als auf das Material beziehen. Jedenfalls aber dürfen wir die zinnernen Pfeifen des Aventinus für einen Anachronismus halten. — Die Pfeifen wurden, wie schon angedeutet (nach dem Berner Anonymus), auf einem cylindrischen an einem Ende konischen Eisen (der Patrone) gerundet. Die Enden wurden aber nicht übereinander gelöthet, sondern sie erhielten schon damals die sogenannte **Naht**, d. h. sie wurden nur zusammengebogen, die Enden abgeschrägt und auf die Berührungsstelle ein Metallstreifchen von der Breite und Dicke eines Halmes aufgelöthet, genau so, wie es noch heute geschieht. Aribo beschreibt das sehr genau: »quae extremitates cum fabrili manu eas incurvante conveniant non superponantur sibimet, sed osculo tantum collidantur conjunctissimo, ad cujus osculi commissuram tegendam praeparentur laminellae festucae tenuitatem et latitudinem habentes, quae ibi tenacissimo conglutinentur stanno seu alio quod lentius diuturniusque perseveret lotario.« — Die **Zahl** der Pfeifen differirte schon früh ganz ausserordentlich; die Berichte aus dem 10. Jahrhundert schwanken zwischen 15 und 400 Pfeifen. Darüber im folgenden.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Hans von Bronsart. Ballade für das Pianoforte. Op. 5. Pr. 3 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Vom Virtuosen für Virtuosen. Denn wem es nicht bekannt sein sollte, dem thun wir hiemit kund und zu wissen, dass Herr v. Bronsart früher Clavierspieler von Fach war und sich als Concertspieler eines guten Rufes erfreute. Als nach 1866 der Posten eines Intendanten am königl. Theater zu Hannover vacant wurde, ernannte man keinen Lieutenant, sondern ausnahmsweise einen Musiker zum Intendanten und der war Herr v. Bronsart. Er bekleidet die Stelle noch jetzt. Seine Prima- und sonstigen Donnen müssen ihm den Kopf nicht allzu warm machen, sonst würde er schwerlich Zeit und Ruhe finden zum Componiren. Ein Schüler Liszt's, huldigt er der neuesten Richtung, doch gehört er nicht zu der äussersten Linken, zu den Exaltados, den Zerstörern *à tout prix*, denen alle *raison* abhanden gekommen ist, das sehen wir wenigstens an zwei grösseren Werken von ihm, einem Clavierconcert mit Orchester und einem Claviertrio. Mit ihm, glauben wir, würde man deshalb immer unterhandeln können. In der vorliegenden Ballade haben wir es mit einem Virtuosenstück zu thun, das jedoch Stimmung hat und geschickt und effectvoll gemacht ist. Freilich gehts etwas unruhig in ihm her, doch wird der Faden festgehalten. In dem vorgedruckten Sonnett finden wir den poetischen Vorwurf, der der Ballade zu Grunde liegt.

Stephen Heller. Voyage autour de ma chambre pour Piano. Op. 140. Pr. *M* 3,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Heller's Compositionen sind alle brauch- und meist zu instructiven Zwecken verwendbar, daher erklärt sich ihre weite Verbreitung. Der Componist schreibt durchweg praktisch fürs Clavier und weiss die Finger gewöhnlich so zu beschäftigen, dass der Spieler meint, er vollbringe Thaten, während er durchaus nichts Aussergewöhnliches leistet. Das hat seinen Reiz. Heller hat seine Verdienste um Clavierspiel und Claviersatz und wenn man nur an seine Etüden dächte. Tief angelegt sind seine Sachen nicht und intensiv geistiger Gehalt ist nicht das, was man seine Force nennen könnte, aber Melodie und Rhythmus sind bei ihm fein, piquant und elegant — französisch complaisant könnte man sagen —, dabei rundet er seine Stücke gut ab und vermeidet es, zu sehr in die Länge und Breite zu gehen. Auch die vorliegenden besitzen diese Eigenschaften; zu Lehrzwecken lassen sie sich ebenfalls verwenden, namentlich werden No. 1 und 2 demjenigen gute Dienste leisten, der im Takte nicht recht sattelfest ist. Dass der Componist sich gelegentlich einmal wiederholt, kann man seiner Liebenswürdigkeit schon zu gute halten.

Richard Metzdorff. Capriccio für das Pianoforte. Op. 26. Pr. *M* 2,75. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das Capriccio hat uns wohlgefallen, die beiden Hauptmotive sind gut erfunden und bilden einen wirksamen Gegensatz zu einander, auch ist Zug in dem Stück. Für einen einigermaassen geschulten Spieler dürfte es eine ganz dankbare Aufgabe sein. Etwas gekürzt, würde es jedenfalls gewonnen haben. Der Verfasser proponirt freilich selbst eine kleine Kürzung, diese ist aber nicht genügend und scheint uns zudem nicht an der rechten Stelle angebracht zu sein, denn die Wiederkehr des Seitenthemas bildet ein Gegengewicht gegen die hie und da bemerkbare Modulationshast, lässt sich auch sonst noch motiviren. Praktischer wäre unsers Erachtens eine Kürzung der Partie von Seite 8 bis zum Wiedereintritt des ersten Themas auf S. 11

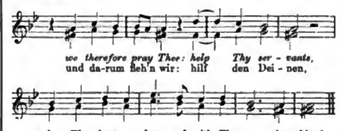
gewesen. Auch in dem Nachfolgenden hätten verschiedentlich Takte wegfallen können. *Freidank.*

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung aus Nr. 3.)

12.

Der genannte Mitteltheil Urio's »*Und wir glauben dass du einst kommst herab zum Gericht*« konnte von Händel nicht in gleicher Weise dem grösseren Triosatze einverleiht werden, weil er es ist, dessen Worte unmittelbar auf das Folgende hinweisen. Am Schlusse desselben vernimmt man deshalb zwei Trompeten, welche das Gericht ankündigen, worauf der Chor ruft: »*Und darum fleh'n wir: hilf den Deinen*«. Crotch hat in seinem Clavier- und Orgelarrangement hier bemerkt: »dieses Subject*) ist eine Nachahmung von Carissimi, aber nicht genau« — eine Angabe, die ich vor der Hand weder zu bestätigen noch zu widerlegen vermag. Aber von dem Nachklang des Chores ist die Quelle zu erweisen. Nachdem nämlich dieser Chorsatz schon mit dem 11. Takte vollaccordlich geschlossen hat, setzen die beiden Soprane, also die Kinderstimmen, ohne alle Begleitung ein und wiederholen dieselben Worte in rührenden Terzengängen noch einmal, unerwartet und höchst überraschend:



(p. 75—76 der Händelausgabe.) Ein solcher Effect kommt schon in der Trauerhymne von 1737 vor, war also für Händel nichts neues, und überhaupt würde man bei diesen unschuldigen Terzen wohl schwerlich auf den Gedanken gerathen, dass sie ebenfalls entlehnt oder auf fremde Anregung hin gestaltet sein könnten. Dennoch ist solches der Fall; zwei in den Chor eingeklemmte Takte der Soprane bei Urio waren die nächste Veranlassung hierzu:



(p. 95—96.) Die Stelle ist hier in ihrer Verbindung mit dem vollen Chore gegeben, um erkennen zu lassen, dass der bewirkte Effect wesentlich ein äusserlicher war. Durch Händel hat er nun die erwünschte Vertiefung und Breite erhalten.

Der nächste Chorsatz »*Nimm uns auf in deiner Heil'gen Zahl*« (p. 77—79) erledigt mehrere Texte, zu deren Absingung Urio drei Sätze nöthig hat, zwei Duette und einen Chor — Sätze, von denen die Musik völlig unberührt gelassen wurde. Händel's Chor fügt sich den Worten wie der Musik nach so genau an das Vorhergehende, dass alles zusammen als ein Satz angesehen werden muss. Die kurze gedrängte Behandlung ist den betreffenden Worten offenbar viel entsprechender, als Urio's auseinander gehende Breite, weil dadurch der Gesammtsinn einer Bitte an den Heiland bewahrt wird; wir müssen also

---

*)



Händel's Anlage als eine absichtliche Correctur seines Vorgängers ansehen. Den Satz, welchem wir das obige Beispiel entnehmen, beginnt Urio in seiner lebhaften Freude an starken Modulationen so:



(p. 94.) Auch hieran fand Händel Gefallen, denn bei einer, den Worten nach, ähnlichen Stelle brachte er es in dieser Veränderung wieder vor:



Es ist allerdings nur ein Anklang, und zwar in einem einzigen Takte, ein so schwacher und entfernter Anklang, dass niemand hier an Entlehnung denken könnte, der nicht durch genaue Untersuchung das ganze Verfahren Händel's vor Augen hat. Für einen Solchen steht aber die Benutzung hier nicht minder fest, wie bei denjenigen Stellen, die mit Händen zu ergreifen sind. Es war der originelle aber nicht sehr wohlgeordnete Bassgang Urio's *d ais h*, den Händel in der Erinnerung behielt und nun in der Mitte eines passenderen Ganzen wieder vorbrachte. Dass solches wirklich der Fall war, muss man aber dem Leser, wie bemerkt, erst aus dem Zusammenhange des Ganzen beweisen, denn den blossen Noten wird er es so leicht nicht ansehen. Dies wäre nun ohne Zweifel eine jener Stellen, welche ich nach Herrn Hiller's Vermuthung nicht gelten lassen würde, weil die Beweise dafür nicht gerade die stichhaltigsten genannt werden können. Aber er hat nun einmal Unglück mit seinen Vermuthungen, soweit sie mich betreffen; denn er muss es erleben, dass ich hier und noch mehrfach sogar selber solche Plagiate aufstöbere, »für welche nicht die stichhaltigsten Beweise aufzufinden sind«. In der That würde Herr Hiller der Wahrheit auch viel näher gekommen sein, wenn er mich in dieser ganzen Angelegenheit einfach als passionirten Reminiscenzenjäger denuncirt hätte.

(Fortsetzung folgt.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1878/79.

(Fortsetzung.)

Den 24. November 1878.

Das gestern in Kiel's Colosseum stattgehabte Stiftungsfest des Lehrer-Gesangvereins in München vereinigte eine ausserordentliche grosse Zahl von Gästen in diesen Räumen, die der Feier entsprechend mit Fahnen und Pflanzengruppen schön decorirt war. Wenn es sich hier auch nicht um ein öffentliches Concert im eigentlichen Sinne, sondern nur um ein solches vor geladenen Gästen handelte, so glaube ich demselben doch bei der Trefflichkeit der Leistungen und der interessanten Auswahl einzelner Nummern eine kurze Erwähnung schuldig zu sein. Die ausübenden Künstler und Künstlerinnen, bestehend aus etwa 40 Herren und 30 Damen, gehören sämmtlich dem hiesigen Volksschulen-Lehrstande an. Es ist daher begreiflich, dass man nicht eine Dilettanten-Production, sondern eine solche von tüchtig geschulten Kräften vor sich hatte. Von den aufgeführten 12 Nummern erwähne ich blos die hervorragendsten: Abendfeier von E. Geibel und Libellentanz von Hoffmann von Fallersleben, beide componirt für drei Frauenstimmen von Franz Lachner; Sturmesmythe von N. Lenau, für Männerchor mit Orchester, ebenfalls von F. Lachner; Chor aus »Oedipus auf Kolonos« für Männerstimmen und Orchester von Mendelssohn-Bartholdy und das Lied: »Der wandernde Musikant« von J. v. Eichendorff, für gemischte Stimmen componirt von dem letztgenannten Tondichter. Die überaus reizenden Terzette von F. Lachner Op. 105 sind bekanntlich ursprünglich für Sologesang mit Clavierbegleitung componirt und erzielen mit dieser Besetzung von ausgezeichneten Kräften vorgetragen eine aussergewöhnliche Wirkung. Im vorliegenden Falle, wo zwar tüchtige, aber keineswegs Kräfte ersten Ranges zu Gebote standen, mag der Vortrag im Chore, wodurch kleine Unebenheiten ausgeglichen wurden, wohlbemessen gewesen sein. Der Beifall, welcher diesen Vorträgen, sowie der höchst grossartigen und schwungvollen Sturmesmythe — Op. 112 bekanntlich für das Nürnberger Sängerfest in den 60er Jahren componirt — gespendet wurde, war ein um so lauterer, als

auch die Anwesenheit des Tondichters im Saale, obwohl an ziemlich verborgener Stelle, nicht unbekannt geblieben war. Wie die meisten übrigen Stücke, unter denen wir, die Odins-Hymne von Kunz Op. 5 immerhin ausgenommen, auch weniger gehaltvolle Werke vernahmen, wurden die Mendelssohn'schen Chöre mit Präcision und Geschmack wiedergegeben, so dass sowohl den Ausführenden, als auch dem Dirigenten, Lehrer Sturm, die vollste Anerkennung gebührt und zu Theil wurde.

Den 26. November 1878.

Zu einem Kammermusik-Abende vereinigten sich gestern im Museums-Saale die Herren Hans Bussmeyer, Lehrer an der kgl. Musikschule, Clavier, Max Hieber, kgl. Hofmusiker, Violine, und Josef Werner, kgl. Kammermusiker, Cello, welchen sich »zu gütiger Mitwirkung« der Herr Hofmusiker Carl Hieber, Viola, und der Herr Kammermusiker J. B. Sigler, Contrabass, beigesellten. Das so unendlich poetische und tief empfundene Claviertrio Op. 70 No. 1 von Beethoven in D-dur mit dem fast überirdisch anmuthenden Geister-Largo wurde meines Dafürhaltens ziemlich nüchtern und schwunglos, auch im ersten Satze zu hastig wiedergegeben, so dass es einen tieferen Eindruck unmöglich machen konnte. Die Anklage all zu grosser Hast muss ich auch gegenüber dem ersten Satze ($^6/_8$-Takt) der Adur-Sonate von Mozart mit Violine erheben, während das Andante etwas ausdruckslos, dagegen das Presto nicht ohne Bravour zum Vorschein kam. Was mich bei der ganzen Soirée am meisten freute und interessirte, war die Aufführung des Clavier-Quintetts Op. 70 von G. Onslow, einem Componisten, der hier schon seit fast 40 Jahren höchst ungerechtfertigter Weise gänzlich vernachlässigt wird. Es wollte mir beinahe bedünken, als ob auch gerade die Aufführung dieses gar nicht veralteten und für alle mitwirkenden Instrumente dankbaren Werkes unter den Aufführungen dieses Abends die gelungenste gewesen sei. *Non omnes licet adire Corinthum!* Mögen dies die *dii minorum gentium* bedenken und lieber hin und wieder uns auch einen ganz gelungenen Onslow, Mendelssohn, Spohr etc. statt eines mehr oder weniger entgeistigten Mozart, Beethoven oder Haydn bringen.

Den 28. November 1878.

Mit besonderem Vergnügen wohnte ich gestern der ersten diesjährigen Soirée der königl. Vocalkapelle im grossen Odeonssaale unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister Rheinberger bei. Ist man doch zum Voraus gewiss, in diesen Concerten neben den classischen nur lauter gediegene Compositionen zu hören. Die erste Abtheilung bestand in drei Nummern a capella: *Jubilate* für zwei Chöre von Palestrina; Motette von Heinrich Schütz für sechs Stimmen; Motette »Fürchte dich nicht« von J. S. Bach für acht Stimmen. Warum der auf die Motette folgende und zu derselben gewissermaassen als integrirender Theil gehörige Choral: »Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden« wegblieb, wurde nicht aufgeklärt. Hierauf folgte: Präludium und Fuge in F-moll für die Orgel, gespielt von Herrn Professor Becht; und das herrliche »*Venite populi*« für zwei Chöre mit Orgelbegleitung von W. A. Mozart. Zum Anfange der zweiten Abtheilung spielte Herr Professor Bärmann mit tiefer Empfindung und warmem Ausdrucke die Sonata quasi Fantasia von Beethoven Op. 27 No. 1 in Es-dur. Die beiden hierauf folgenden vierstimmigen Chöre aus Ferd. Hiller's Op. 71 »Allerseelen« von Jakobi und Abendlied von G. Kinkel klangen wenig an; unwillkürlich musste man bei dem »Ruhn in Frieden« immer an die unübertrefflich schöne einstimmige Composition von Franz Schubert denken. Weit beifälliger vernahm man das ächte Volkslied von Joh. Brahms »Bei nächtlicher Weil«. Angenehme Abwechslung bewirkten zwei Sologesänge des Herrn Hofopernsängers Fuchs: »Todtenklage« aus Op. 4 von Carl Löwe und »Maigesang« von Goethe und Beethoven, beide sehr tüchtig vorgetragen. Der ebenso kunstreich componirte als warm empfundene achtstimmige Chor »Zuversicht« von Zedlitz und Robert Schumann aus Op. 141 war von tiefem Eindrucke. Unter den beiden hierauf folgenden Chören von Herrn Hofkapellmeister Rheinberger aus Op. 108, muthete insbesondere das »Wiegenlied« von R. Reinick freundlich an, wiewohl fast zu befürchten ist, dass durch ein von 60 Personen vorgetragenes Musikstück das Charakteristische, sowie der Zweck eines Wiegenliedes etwas beeinträchtigt erscheint. Die Reinheit der Intonation und Correctheit der Ausführung verdiente den reichlich zu Theil gewordenen Beifall; die Frische der Sopranstimmen liess zu wünschen übrig. Manche Hörer wollten auch unter Wüllner einen höheren Grad von Exactheit in den Einsätzen und von Feinheit der Durchführung wahrgenommen haben.

Den 1. December 1878.

Das gestrige dritte Concert der musikalischen Akademie im Odeonssaale gestaltete sich zu einer köstlichen Schumann-Feier: Clara Schumann's Mitwirkung verherrlichte dasselbe, und die Mehrzahl der vorgetragenen Instrumental- wie Vocalstücke war von R. Schumann. Den Anfang machte dessen Symphonie in C-dur, componirt im Jahre 1846 und hier noch sehr wenig, wenn ich nicht irre vor 17 Jahren zum letzten Male, gehört. Das herrliche, eben so grossartige als melodienreiche Werk mit seiner wuchtig einherschreitenden Einleitung, seinem schwungvollen ersten Satze, wahrhaft zündenden Scherzo, tief ergreifenden Andante und triumphirenden Allegro molto vivace wirkte elektrisirend auf das Publikum, obgleich ich leider constatiren muss, dass wegen unzureichender Proben dieses sehr complicirten Werkes die Aufführung in Hinsicht auf Präcision der Einsätze, Ineinandergreifen der Instrumente und Feinheit der Auffassung namentlich im Anfangs- und Schlusssatze viel zu wünschen übrig liess. Frau Schumann, ein hier stets gern gesehener Gast, wurde mit Jubel begrüsst und erwies sich ungeachtet ihres nunmehr erreichten Sechzigers als eine der ersten — wo nicht die erste aller — Claviervirtuosinnen im besten und solidesten Sinne des Wortes. Verschmähte sie doch auch entschieden den Vortrag von Bravourstücken der Herren Liszt, Schulhof, Tausig etc., indem sie uns dagegen mit classischem, markigem Anschlage, genialer Auffassung, klarster Hervorhebung aller einzelnen Stimmen, geschmackvollster Eleganz und selbstverständlich nie fehlender Technik das Clavier-Concert Op. 58 von Beethoven in G-dur, die Novellette in F-dur aus Op. 21 und die Romanze in D-moll aus Op. 32, beide von ihrem Gatten componirt, und zwei Walzer von Chopin mit immer wachsendem und nicht endendem Beifall vortrug. Als Liedersänger ersten Ranges bewährte sich der Hofopernsänger Herr Reichmann durch den Vortrag von drei Schumann'schen Compositionen: »Waldgespräch« aus Op. 39, dann »Die alten bösen Lieder« und »Ich grolle nicht« aus Op. 48, dessen ausgezeichnete Auffassung und tief empfundener Vortrag durch Herrn Hofkapellmeister Levi's feinsinniges Accompagnement wesentlich unterstützt wurde. Den Schluss machte die Ouvertüre (?) zu »König Stephan« von Beethoven, offenbar die geringste unter vielen herrlichen Schwestern, der man mit Hinblick auf ihre Structur eher den bescheidenen Namen eines musikalischen Vorspiels beilegen möchte und der wohl nur der Name ihres Urhebers und die — Bequemlichkeit der Producirenden noch hin und wieder Zutritt in den Concertprogrammen verschafft. Schliesslich bemerke ich noch, dass der von Frau Schumann gespielte Flügel von sehr kräftigem Tone und ungewöhnlichem Wohlklange nach der Angabe des Concertprogrammes aus der Fabrik der Firma Steinweg's Nachfolger in Braunschweig hervorgegangen ist.

Den 5. December 1878.

»*Nil novi sub sole*« musste ich bei Ansicht des Programmes der gestern Abend im Museumssaale stattgefundenen zweiten Streichquartett-Soirée des Herrn Concertmeisters Benno Walter, des Herrn Kammermusikers Anton Thoms und der Herren Hofmusiker Michael Steiger und Heinrich Schübel mir sagen: Quartette von Jos. Haydn Op. 33 in C-dur und von Anton Rubinstein Op. 17 Nr. 3 in F-dur; zum Schluss Quintett von W. A. Mozart unter gefälligem Hinzutritte des Herrn Hofmusikers Heinrich Seiffert. Wiewohl dieser Quartett-Gesellschaft die zwar eine tiefe, aber einfache und natürliche Auffassung verlangenden Compositionen des Vaters Haydn nicht recht homogen sind, woran zunächst die ganz moderne Richtung des Vertreters der ersten Violine, Herrn Walter, Schuld sein mag, so entzückte doch das Publikum in hohem Grade das unendlich heitere und humoristische Vogelquartett, nach welcher Bezeichnung leichter als nach der zweifelhaften Opuszahl der Kenner Haydn'scher Quartette es aus der grossen Anzahl von C dur-Quartetten dieses Meisters herausfinden wird. Konnte man auch mit Satz I, III und IV recht zufrieden sein, so war doch jedenfalls der zweite Satz, den ich das »Schlummern der Vögel auf den Zweigen« nennen möchte, in Folge zu grosser Hast und Nichtbeachtung des *Sotto voce* im ersten und zweiten Theile ganz vergriffen. Auf die himmlische Klarheit und die classische Durchführung Haydn's machte Rubinstein's namentlich im Anfange unruhiges und unbestimmtes Wogen einen etwas peinlichen Eindruck, der erst wieder durch die späteren, wenn auch immerhin sehr modernen, doch einheitlicheren, verständlicheren und in der Composition wie im Vortrag gelungeneren Sätze wieder ausgeglichen wurde. Gern hätte ich aber auf dieses Quartett ganz verzichtet, wenn dafür auf Haydn unmittelbar Mozart's herrliches D dur-Quintett gefolgt wäre, das durch und durch zu den edelsten Blüthen dieser Gattung gehört und welches im Ganzen nicht unbefriedigend vorgeführt wurde, wenn auch die Solostellen der Violine I und des Cello die eigentlich nothwendige Vertretung durch Meister ersten Ranges vermissen liessen.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Stuttgart, 23. Jenner.

Vergangenen Sonntag wurde die neue Oper von Gottfried Linder, »Conradin von Schwaben«, zum erstenmale aufgeführt und gestern wiederholt. Linder, ehemals Zögling des hiesigen Conservatoriums, wirkt seit etwa zehn Jahren als Lehrer an demselben, war ursprünglich nur als gewandter Pianist bekannt, hatte sich aber schon früh in Compositionen kleineren Umfangs versucht, auch in solchen für Orchester, von denen einige in Abonnementconcerten zur Aufführung kamen. Im Jahre 1872 gab das Hoftheater bereits eine Oper »Dornröschen« von ihm, welche nachher in »Roswitha« umgetauft wurde, weil fast gleichzeitig unter demselben Titel zwei Opern anderer Componisten erschienen waren. (Diese behandeln den wirklichen Märchenstoff, während das Textbuch zu Linder's Oper die Hauptfigur nur nach einer gewissen Analogie Dornröschen benannt hatte.) Ueber jene erste Oper waren die Stimmen getheilt, doch darin einig, dass sie mancherlei Schönes enthalte. Es musste jetzt überraschen, um wieviel reifer, sicherer und einheitlicher »Conradin« auftritt. Bei »Roswitha« hatten einige Beurtheiler zu finden geglaubt, Linder sei auf dem Wege ein unbedingter Nachahmer Wagner's zu werden; solche directe Nachahmungsversuche sind aber bedenklich und im Grunde noch Niemandem geglückt. Die Besorgniss war ungegründet; in »Conradin« lässt sich Wagner's Einfluss nur da erkennen, wo fast jeder neuere Operncomponist ihm Folge giebt, auch wenn er nicht ausgeprägter Wagnerianer ist. Die bestimmte Gliederung in Recitative, Arien, Duette &c. fällt weg, doch hütet sich Linder, es mit der »unendlichen Melodie« zu probiren; wirkliche Melodien sind überall vorhanden, längere erlöse Stellen häufig, selbst liedförmiger Gesang kommt vor, wo der Text Anlass giebt; Ensemble-Stücke, kleinere und grosse Chöre durchziehen das Ganze, wie die Handlung es verlangt. Der ganze Reichthum des Orchesters wird nach Bedürfniss herangezogen, dieses selbst spricht meist bedeutungsvoll mit, ohne dass ihm die Hauptrolle überwiesen wäre. Nach Wagner's Vorgang sind einige Motive, welche in ihrer Wiederkehr an Personen oder Parteien oder Situationen erinnern sollen, eingeführt, werden aber nicht aufdringlich. Hier und da begegnet uns eine ungewöhnliche Modulation, doch wohlangebracht, niemals verblüffend oder gar ohrverletzend. Damit ist dargelegt, was auf Wagner'sche Anregungen zurückzuführen ist und wo die Nachfolge aufhört. Einer Halbheit kann man die Oper ebensowenig zeihen als z. B. die »Aida« Verdi's, welche ja auch Principien Wagner's adoptirt und dadurch noch nicht die Züge eines eigentlichen »Musikdrama« angenommen hat; für ein solches müsste ohnehin schon das Textbuch besonders zugeschnitten sein.

Auf Einzelnes soll hier nicht eingegangen werden, weil dies nur unter näheren Mittheilungen über den Gang der Handlung geschehen könnte. Es mag an den allgemeinen Bemerkungen genügen, dass die vieractige Oper, obgleich sie reichlich über drei Stunden spielt, das Interesse bis zu Ende wach hält, dass man weder Gesuchtes noch Triviales zu hören bekommt und an keiner Stelle den Eindruck empfängt als sei der Gedankenfluss im Stocken. Die Behandlung der Singstimmen ist naturgemäss, die Verwendung der verschiedenen Orchestermittel in der Regel geschmackvoll und schön, die kunstreiche Verschlingung instrumentaler Figuren immer klar für das Ohr. Von reinen Orchestersätzen sind hervorzuheben das Vorspiel zum zweiten Act, welches die Anmuth einer lauen Mondnacht zu schildern hat, und der ergreifende Trauermarsch gegen Schluss der Oper. Die Musik zu dem unvermeidlichen Ballet enthält eine hübsche Tarantelle. Zwischen den zweiten und dritten Act fällt die Schlacht bei Tagliacozzo und mit ihr der Wendepunkt im Geschicke Conradin's; darauf weist die Zwischenact-Musik hin, in welche neben dem Hohenstaufenmotive auch das Motiv des die Papstgewalt repräsentirenden Cardinals geschickt verwebt ist, so dass angedeutet wird, wie die gegnerischen Kräfte im Kampfe ringen. Die Schlachtmusik ist charakteristisch ohne übermässigen Lärm.

Die glänzend ausgestattete Oper wurde sehr gut gegeben. (Die Titelrolle hatte der Tenor Herr Link, welcher — erst seit Herbst unserer Bühne angehörend — seine Aufgabe in löblichster Weise löste.) Die Aufnahme von Seite des Publikums war eine so günstige, dass schon bei der ersten Aufführung Herr Linder nach jedem Act gerufen wurde. Diese Huldigung ist dem talentvollen und strebsamen Componisten aufrichtig zu gönnen.

Ueber die Herkunft der an musikalischen Momenten reichen Textdichtung schweigt sowohl der Theaterzettel als das gedruckte Textbuch. In wissenden Kreisen wird eine dem Hofe nahestehende junge Dame genannt, welche auch die Composition veranlasst habe. Man soll aber selbst ein öffentliches Geheimniss nicht weiter ausplaudern.

Wie man hört, hat Linder seine »Roswitha« nach den Aufführungen von 1872 zurückgenommen und seitdem gründlich überarbeitet. Vielleicht kommt sie in der Umgestaltung nach dem Erfolg des »Conradin« wieder zu Gehör. Zunächst aber hoffen wir auf die neueste Oper Abert's (»Ekkehard«), welche in Berlin nach unbefangenen Stimmen so vielen Beifall fand und deren hiesige Vorführung sich aus unbekannten Gründen so lange verzögert.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Februar 1879. **Nr. 6.** XIV. Jahrgang.

Orgelbau im frühen Mittelalter.

Von **Dr. Hugo Riemann.**

(Schluss.)

b) Die Windlade, die Bälge und das Regierwerk.

Wir kommen zur Construction der **Windlade.** Die Windlade (resp. der Windkasten; beide sind noch identisch) der Orgel zu Grado (Zarlino sagt nicht gerade bestimmt, dass sie schon vor 580 dort gestanden haben soll) war eine Elle lang und 1/4 Elle breit; der Deckel hatte 30 Löcher in zwei Reihen und die Tastatur 15 Tasten. Leider ist die Zeichnung bei Zarlino nicht derart, dass sie auf die Mechanik Schlüsse zu machen gestattete, sie lässt sogar völlig unklar, ob die Tasten wagerecht liegen oder emporstehen oder herabhängen. Das Positiv aus dem Garten der Matthäi (s. oben) scheint eine den unseren sehr ähnliche Claviatur gehabt zu haben, sieht aber, zumal keine Pfeifen darauf stehen, einem kleinen Regal späterer Zeit (dem Grossvater unseres Harmoniums) verzweifelt ähnlich, sodass ich Bedenken trage, im Hinblick auf dasselbe Schlüsse zu machen. Das hohe Alter desselben ist nur ein vermuthliches, kein sicher verbürgtes. Wir sind daher in der Hauptsache wiederum auf die Beschreibung des Berner Anonymus angewiesen, der uns den Schlüssel für das Verständniss weiterer Andeutungen bei anderen Autoren giebt. Der verdienstvolle Schubiger, dem wir die Mittheilungen jenes Tractats verdanken (Spicilegien 1876) hat die Bedeutung desselben nicht genug hervorgehoben und denselben auch theilweise mangelhaft übersetzt; es wird mir daher nicht zu verargen sein, wenn ich denselben hier gründlich ausbeute, zumal die Nutzanwendung, die ich von seinem Inhalte für das Verständniss anderer Notizen machen darf, interessiren muss. Der Anonymus beschreibt die Windlade nebst dem **Gebläse** folgendermaassen:

»Die Lade, auf welche die Pfeifen gestellt werden sollen, muss viereckig sein und zwar entweder auf einer Seite (über die Pfeifenlöcher hinaus) verlängert oder mit Windeinlässen an den vier Ecken, damit sich der Wind gleichmässig allen Pfeifen mittheile. Unten in der Mitte der Lade mündet eine grosse Röhre ein (fistula maxima; Schubiger übersetzt irrig »die grösste Pfeife«: wir haben unter dieser Röhre vielmehr den Hauptkanal oder vielmehr den [einzigen] **Kanal** zu verstehen), welche durch vier Paar **Bälge** mit Wind versorgt wird. Jedes dieser Bälgepaare ist aber nicht direct an den Kanal angesetzt, sondern zunächst an einen **Doppelkropf** (bicorni instrumento perforato), der ungefähr eine Handbreit vom Kanal an der Stelle der Theilung der Röhre ein kupfernes oder eisernes Ventil hat (n v a — auch diese Bedeutung ist begreiflich; Schubiger las wieder u n a), welches die Röhre öffnet oder schliesst (**Kropfventil**). Der erste Verschluss der Windlade ist ein dünnes, ebenes, plattes und gerades Bret mit längs und quer (inncinde — offenbar zu lesen: hinc inde) in Reihen geordneten Löchern, die gleichen Abstand von einander haben und soviele sind als Pfeifen auf die Lade zu stehen kommen sollen. Unter diesem Bret liegt (in einiger Entfernung) ein anderes (die Ecken offen lassendes — vgl. das oben Gesagte), gegenüber der Mündung des Kanals, aber nicht um diesen zu verschliessen, sondern nur um den Wind zu vertheilen. Nun werden über das (durchbohrte) Bret vom vorderen nach dem hinteren Rand der Lade (per ora capsae ante et retro) dünne, ebene, platte und gerade schmale Bretchen (linguae tenues) gelegt, mit Löchern, welche sich mit denen der ersten Verspundung so genau decken, dass sie dieselben zu sein scheinen. Sodann werden die Löcher mit Pfropfen verstopft, die man wieder herausziehen kann und darnach flüssiges Blei über die Verspundung und die Bretchen gegossen. Zieht man nun die Bretchen (nach Entfernung der Pfropfen) wieder heraus, so werden dieselben in ihren Scheiden (foramina) leicht beweglich sein (mobiles et cursoriae). Die Pfeifen werden sodann (auf dem Bleideckel, der dieselben Löcher hat wie die Verspundung und die **Schleifen,** wie wir die beweglichen Bretchen nennen können) so aufgestellt, dass von der rechten zur linken Hand des Spielers fortschreitend die grösseren kommen (die grösste stand also nicht in der Mitte, sondern links am Ende). Ueber einer und derselben Schleife dürfen aber nur im Einklang (simplae) oder der Octave gestimmte (duplae) Pfeifen stehen, da (nur) solche den gleichen Ton geben, (resp. die im Octavverhältniss stehenden) einen hohen und einen tiefen (gleichen Namens); so gestimmte kann man aber beliebig viele zusammen stellen, fünf oder zehn oder wieviel man will. Denn nach der Disposition (mensurae), welche wir innehalten, sind nur 15 Schleifen.« Der Rest der Darstellung des Anonymus ist schwer verständlich, weil zu kurz gefasst. Wenn nicht vielleicht eine Zeile oder einige Worte fehlen, so kann der Sinn nur der sein, dass vor der Lade und zwar etwas höher ein kleiner Balken horizontal liegt mit soviel senkrechten Einschnitten als Schleifen sind (von diesen Einschnitten ist freilich nichts gesagt). In jedem dieser Einschnitte bewegt sich ein halbkreisförmiges Plättchen (von Metall oder Holz?), das entweder in der Mitte durchbohrt ist und sich um einen festliegenden Stift dreht (der dann allen Plättchen gemeinsam sein und durch den ganzen Balken laufen kann), oder aber durch jedes Plättchen geht ein in demselben fester Stift, der sich in kleinen Löchern rechts und links von dem Einschnitte im Balken dreht. Das Plättchen ist mit der geraden

Seite an einem (starken) Eisendraht (virgula ferrea) befestigt, der mit dem einen Ende an eine Schleife gehängt ist, am anderen Ende aber ein Holztäfelchen (lamina lignea) trägt, das mit Eisen beschlagen ist (in summo ferrata ferro); in dem Eisen sitzt der Draht unbeweglich fest.*) Auf dem (senkrecht stehenden) Holztäfelchen ist der Tonbuchstabe aufgeschrieben, welcher der durch dasselbe regierten Pfeife resp. dem Pfeifenchor entspricht. Wird nun das Täfelchen (die Taste) von hinten nach vorn herabgedrückt, so wird die Schleife bis ans Ende, wo der Draht an ihr befestigt ist, hineingeschoben (a tergo depressa lamina tota lingua usque ad haerentem virgam ferream recondatur), steht dagegen der Draht mit dem Täfelchen senkrecht, so ist die Schleife bis zur Mitte des ersten Loches herausgezogen (laxa lamina lignea [besser *lingua*] usque ad medietatem primi foraminis extrahatur). Die Figur ist also:

(Taste)

(Schleife)

Die Vorderansicht des Instruments wies also eine Art aufrechtstehender **Tastatur** auf:

A B C D E F G u. s. w.

Hinter jeder Taste standen die durch sie regierten Pfeifen, welche zum Ansprechen gebracht wurden, dadurch dass der Spieler das Täfelchen auf sich zu bewegte; sie verstummten, sobald er es zurückdrückte. Bemerkt sei noch, dass die Tonbuchstaben beim Berner Anonymus nicht die fränkische sondern schon die odonische — unsere heutige — Bedeutung haben, d. h. *A* ist nicht *C* sondern wirklich *A*; die zwei Octaven, welche er disponirt, sind natürlich die des griechischen Systema teleion, d. h. von (gross) *A* bis (eingestrichen) *a'*.

Der Hauptunterschied einer solchen alten Orgel und einer kleinen neueren ist der Mangel verschiedener Register; der ganze Vorrath der für eine Taste zu Gebote stehenden Pfeifen musste zusammen gebraucht werden. Die Windlade hat zunächst eine auffallende Aehnlichkeit mit unserer heutigen Schleiflade, sofern sie Schleifen aufweist, welche die Pfeifenlöcher reihenweise dem Winde öffnen oder schliessen; diese Schleifen laufen aber nicht quer für ein Register, sondern längs in der Richtung der Taste und stellen also das vor, was heute das Cancellenventil ist, nur hat die Lade keine Cancellen, sondern Windkasten und Windlade sind dasselbe, ähnlich wie heute bei der Kegellade das ganze Register nur eine Cancelle hat und die Taste dem Winde den Zugang zur einzelnen Pfeife öffnet. Im Keime sind also die Schleif- und Kegellade in dieser primitiven Einrichtung enthalten. — Dass die Construction der Orgeln schon viel früher dieselbe gewesen sein wird, scheint ein Ausblick auf die älteren Berichte darzuthun; nachdem wir die Beschreibung des Berner Anonymus kennen, werden wir auch aus kurzen Notizen viel entnehmen können. So spricht schon die Beschreibung der Orgel Julian's von den Tasten: »Ein kräftiger Mann mit flinken Fingern (!) berührt die Bretchen, welche die Pfeifen regieren (χανόνας συμφράδμονας αὐλῶν), dieselben springen sanft heraus und lassen den Gesang hören«; Cassiodor (l. c.) dagegen von den Schleifen: »[Organum] linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes (! das Hineindrücken der Schleifen öffnet die Pfeifen — genau wie beim Berner Anonymus) grandisonam et suavissimam efficiunt cantilenam.« Von besonderem Interesse ist S. Wolstan's Beschreibung der Orgel zu Winchester; dieselbe ist bisher, soweit mir bekannt, allgemein falsch aufgefasst worden, was sich dadurch erklärt, dass man sich ohne Kenntniss einer ausführlichen Beschreibung, wie der des Berner Anonymus, schlecht eine Vorstellung von dem Gesammtmechanismus des Instruments in jener Zeit machen konnte. Wolstan wendet sich an den Bischof Elfeg: »Du hast hier eine Orgel von solcher Grösse bauen lassen, wie man sie sonst nirgend sieht, mit doppelter Tonquelle (eine Doppelorgel). 12 Bälge liegen oben, 14 unten neben einander, die zu zwei abwechselnd bewegt gewaltige Luftstösse geben. 70 (! wohl übertrieben und des Metrums wegen septuaginta; vielleicht *sex septemque?*) starke Männer bearbeiten sie, indem sie die Arme bewegen und vom Schweiss triefen und wetteifernd einander anspornen, mit voller Kraft den Wind hinaufzutreiben, so dass die gefüllte Windlade knarrt. Diese trägt 400 Pfeifen in Reihen aufgestellt, welche die Hand des Orgelkünstlers (manus organici ingenii) zum Tönen bringt, indem sie diese, welche geschlossen, öffnet, jene offenen schliesst (! »has aperit clausas, iterumque has claudit apertas« — also mussten die Tasten auch wieder zurückgedrückt werden; von Federn oder dergl. ist allerdings auch beim Berner Anonymus noch nicht die Rede). Zwei Mönche (fratres) setzen sich mit einträchtigem Sinne an das Instrument und jeder spielt auf einem besonderen Clavier (»et regit alphabetum rector uterque suum«). Vierzig Schleifen haben verborgene Löcher und zwar jede deren zehn (»suntque quater denis occulta foramina linguis, inque suo retinet ordine quaeque decem«); hier springen welche heraus, dort geben andere zurück (»huc aliae currunt illuc aliaeque recurrunt«), indem sie ihre Töne geben, jenachdem jede berührt wird.« — Die Uebersetzung des ‚alphabetum' mit Claviatur ist frei; sie rechtfertigt sich aber dadurch, dass nach dem Berner Anonymus die Tonbuchstaben *A—G* auf die Tasten geschrieben wurden (»in laminis vero ligneis scribantur alphabeti litterae dupliciter ita: *A B C D E F G A B C D E F G H* (?), ut citius modulator possit scire, quam linguam debeat tangere.«) Notker (l. c.) versteht unter einem Alphabet die Reihe *A—G* einmal, eine Wiederholung derselben in höherer Octave nennt er ein zweites Alphabet. Hier ist es anders zu verstehen. Da Wolstan ausdrücklich von 40 Tasten (oder vielmehr Schleifen) redet, so können die beiden Organisten nicht vierhändig an derselben Claviatur gespielt haben, da man einen Umfang von 40 Tasten für eine Claviatur jener Zeit überhaupt noch nicht kannte.*) Wir werden also anzunehmen haben, dass zwei Claviaturen waren, deren jede 20 Tasten hatte und zwar mit der Stimmung nach dem jener Zeit gewöhnlichen Umfange von *Γ* bis $\frac{c}{c}$ resp. von *A* bis $\frac{d}{d}$ (vgl. Hucbald und Odo):

[*Γ*] *A B C D E F G a b ♮ c d e f g* $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{♮}{♮}$ $\frac{c}{c}$ [$\frac{d}{d}$]
fränkisch: *E F G A B C D E F g G A B C D E F g G A B*
unser: *G A H c d e f g a b h c' d' e' f' g' a' b' h' c'' d''*.

(Das ♭-*rotundum* erwähnt Wolstan ausdrücklich: »permixto lyrici carmine semitoni«.) Damit ist uns zugleich die Erklärung gegeben für die Bemerkung zu Anfang: »gemino constabilita sono«. Die Orgel war also eine wirkliche Doppelorgel. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass die beiden Spieler, denen Wolstan ein ‚concors pectus' zuschreibt unisono spielten; das Organum (der Uranfang mehrstimmiger Musik) war damals

*) Die Stelle lautet: »In quodam ligno ante capsam firmo fiunt secundum numerum linguarum ex cornu semicirculi laminae ligneae in summo ferratae ferro, quod haereat mediatate virgulae ferreae haerenti capitibus semicirculorum et linguarum.«

*) Auch chromatische Töne kannte (ausser ♭) jene Zeit für die Orgel noch nicht. Dieselben werden aber Ende des 12. Jahrhunderts aufgekommen sein, da Franco dieselben für den Gesang gutheisst.

wohl noch nicht derart in allgemeine Aufnahme gekommen, dass man vermuthen dürfte, diese Doppelorgel sei gebaut worden, um darauf mehrstimmige Musik zu machen. — Aus meiner Darstellung geht, denke ich, zur Evidenz hervor, dass diese Orgel nicht 10 Tasten hatte, deren jede 40 Pfeifen zum Ansprechen brachte, wie unsere Musikhistoriker*) aus Wolstan's Beschreibung herausgelesen haben, sondern 40 Tasten, deren jede 10 Pfeifen regierte. Nach dem Berner Anonymus waren diese ausnahmslos im Einklang oder der Octav gestimmt, nach Eberhard von Freisingen (Garbert Scr. II. 279) auch wohl, wie es scheint, in der Doppeloctave. Dem bisher vielfach citirten Berner Anonymus, dessen Tractat mit der citirten Anweisung für die Bezeichnung der Tasten mit Buchstaben abschliesst, **) folgen in demselben Codex noch zwei Mensuren, deren zweite Schubiger nicht nöthig gehabt hätte mitzutheilen, da sie keine andere ist als die schon dreimal von Gerbert abgedruckte (I. 148, 329, III. 277) »Si fistulae aequalis grossitudinis«. Dagegen ist die erste »Mensuram et ordinem instrumenti organici« interessant und wahrscheinlich älter als der vorher erklärte Anonymus, da sie im Sinne der fränkischen Buchstabentonschrift disponirt, sodass *B C* und *E F* Ganztonintervalle bilden, und *A* (unser c) tiefster Ton ist. Diese Mensur bestimmt für jede Taste drei Pfeifen, zwei die im Einklang stehen und eine in der Octave. Für die höchsten Töne aber, wo es an Pfeifen fehlt, die eine Octave höher klingen, soll statt dessen noch eine im Einklange stehende beigefügt werden. Das ist also der Anfang dessen, was wir heute **repetiren** nennen. Von Mixturen dagegen weiss diese Zeit noch nichts, und es ist durchaus verfehlt, diese für das älteste Orgelregister zu halten, sofern man nicht die Vereinigung mehrerer Octavtöne zu einem Chor Mixtur nennen will (richtig: Doublette). Eine ganz andere Sache ist, dass man sich schon damals daran gewöhnt haben wird, die Quinte (Duodecime) als Oberton mitklingen zu hören, denn die enge Mensur der tiefsten Pfeifen begünstigte ohne Frage die Obertöne ausserordentlich und bei zehnfacher Besetzung mag gar manche Pfeife auch wirklich in die Duodecime übergeschlagen sein, denn bei der ungleichen Windstärke war das Ueberblasen dieser engst-mensurirten Pfeifen kaum zu vermeiden. Aus diesem Grunde ist über den Zusammenhang oder Nicht-Zusammenhang des Namens Organum und Organisiren für den Gesang in Quinten- und Quartenparallelen mit dem Namen des Instrumentes (Orgel) noch nicht das letzte Wort gesprochen. ***)

Die Betrachtung der kleinen Werkchen, welche man in der besprochenen Epoche baute, erweckt die Ueberzeugung, dass die Spielart derselben nicht schwer gewesen sein kann. Das bestätigen auch die »flinken Finger« (θοὰ δάκτυλα) der Beschreibung der Orgel Julian's, sowie ferner die schon erwähnte Stelle des Claudius Claudianus (in Mallii Theodori Consulatum):

»Et qui magna levi detrudens murmura tactu
Innumeras voces segetis moderatus aënae
Intonat erranti digito pedibusque trabali
Vecte laborantes in carmina concitet undas.«

[Wenn hier auch, wie der letzte Vers beweist, von einer Wasserorgel die Rede ist, so wird doch wahrscheinlich die übrige Construction dieselbe gewesen sein.] Dagegen war aber die aufrechtstehende Claviatur unpraktisch, wenigstens wenn man die Entwickelung des Orgelspiels berücksichtigt. So lange schnelles Spiel nicht vorkam und nicht erstrebt wurde, war das Abziehen und Zurückschieben gewiss das Bequemste, die geringste Kraft Erfordernde; dagegen war bei solcher Construction ein colorirtes Spiel undenkbar. Wir werden wohl anzunehmen haben, dass schon im 12. Jahrhundert die Claviaturen horizontal gelegt wurden, wahrscheinlich um dieselbe Zeit, wo mit der Scheidung der Pfeifen in Register die Schleifen durch Ventile ersetzt wurden. *) Der genaue Zeitpunkt dieser Umwandlungen ist mir unbekannt, überhaupt liegt der Orgelbau im 12. Jahrhundert bisher in völligem Dunkel; es wäre erwünscht, dass durch eine Untersuchung der Quellen für diesen Zeitraum eine Lücke ausgefüllt würde. — Die schwere Spielart der Orgeln des 13. und 14. Jahrhunderts erklärt sich aus der ganz eminenten Vergrösserung des Instruments, mit der die Technik nicht wird haben gleichen Schritt halten können; auch die Ersetzung der Schleifen durch Ventile, auf denen der Druck des Windes lastete, mag mitgewirkt haben, das Spiel zu erschweren, und die ersten Versuche langgliedriger Mechanik mögen auch nicht glücklich ausgefallen sein. Von Orgeln, deren Tasten mit den Fäusten geschlagen oder mit den Ellenbogen niedergedrückt werden mussten, wie solches von den Orgeln des 13. bis 14. Jahrhunderts berichtet wird, war im 10. bis 11. Jahrhundert noch nicht die Rede. Selbst Wolstan's Beschreibung der Orgel zu Winchester weiss nichts von einer Anstrengung der Spieler, nur die Bälgetreter sollen entsetzlich gearbeitet haben. Freilich mag wohl viel Wind daneben gegangen sein, wenn man für 20 Pfeifen, die tönten, wenn jeder der beiden Spieler immer eine Taste niederdrückte, zusammen 26 Bälge nöthig hatte, zumal wie es scheint, die grösste Pfeife nur 4 Fuss lang und 1 Zoll breit war! Wüsste man nicht, dass die Bälge noch im 15. bis 16. Jahrhundert gegen unsere heutigen auffallend klein waren, so würden uns selbst die 8 Bälge des Berner Anonymus noch sehr reichlich erscheinen.

Hiermit mag die kleine Studie geschlossen sein.

*) Nachdem dies gesetzt, bemerke ich, dass Coussemaker in seinem Essay über die mittelalterlichen Instrumente (in Didron's Annales archéologiques IV. 26) den Irrthum nicht theilt. Er verficht aber mit unglücklicher Consequenz die mixturartige Stimmung der Pfeifenchöre.

**) Ein ganz unpassender und von grosser Unkenntniss zeugender Zusatz ist die angehängte Bemerkung: »Nam (!) hae ipsae fistulae possunt esse hydraulicae, si supposito vase pleno aqua ventus aquam hauriat, quam cum sono per fistulas refundat.«

***) Dass die Paul'sche Conjectur, welche Hucbald's Organum zu einer Art Fugato machen will, nicht haltbar ist, steht ausser allem Zweifel, da wir die Entwickelung dieses Organums an der Hand der Documente und Monumente durch die Jahrhunderte verfolgen können. Uebrigens hat Paul auch nirgend den Versuch gemacht, den Gedanken weiter auszuführen, d. h. anzugeben, in welcher Weise der Wechselgesang statthaben sollte, ob die Principalstimme bis zur ersten Distinction sang und dann die organisirende antwortete, oder ob silben- oder wortweise oder wie sonst.

*) Um 1120 scheint diese Scheidung noch nicht geschehen zu sein. Vgl. die Notiz Coussemaker's in Didron's Ann. IV. 25.

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung.)

13.

»Tag für Tag erschallt dein Preislied« — beginnt nach dem im vorigen Abschnitte besprochenen Conglomerat ein neuer Chorsatz, in welchem die Stimmung in aller Breite austönt. Der erste Theil desselben, zu den soeben angeführten Worten, ist von grosser Lebhaftigkeit, was besonders durch ein kleines Motiv veranlasst wird, welches in den Gesang wie in die Begleitung dicht verwebt ist. Wollte man diese Figur aus dem Satze entfernen, so würde damit das ganze Gewebe aufgetrennt werden. Dieselbe stammt ebenfalls von Urio. Dr. Crotch sagt in seinem Arrangement p. 25 in einer Anmerkung zum dritten Takt des Vorspiels bei Händel: »Dieser Takt ist von Pater Urio«. Hiermit ist aber zu wenig gesagt, denn nicht nur der eine Takt, sondern auch der weitere Zusammenhang wurde wesentlich von dem Vorgänger entlehnt. Schon die Musik des Vorspiels wird dieses zeigen. Urio beginnt sein Sopransolo mit concertirender Trompete wie folgt:

Spirituoso.

Tromba.

Soprano.

Bassi.

Digna - - -

- *re,*

digna - - - *re,*

(p. 128). Händel fängt seinen grossen Chor auffallender Weise ebenfalls solistisch an, was aber nach dem Voraufgegangenen sehr wirkungsvoll ist; die ganze Partitur seines Vorspiels nimmt diese zwei Linien ein:



(p. 80). Hierauf beginnt der Gesang mit einem völlig verschiedenen Thema und die Musik des Vorspiels scheint vier Takte lang vergessen zu sein: aber dann tritt sie wieder auf und durchwirkt den ganzen Satz. Aus den beiden ersten Takten des Händel'schen Vorspiels hat man schon ersehen, dass er einen neuen Gedanken hinzu bringt, dessen Wichtigkeit uns erst da, wo der Chor sich ausbreitet, klar wird: es ist in seiner energischen Declamation das Motiv für den Gesang, dem sich das andere Motiv in den Instrumenten figurirend anschmiegt. Der Contrast zwischen beiden ist vollendet, gleich stark für Ohr und Auge; bei dieser vollkommenen Gegensätzlichkeit beider ist es um so merkwürdiger, dass sie aus demselben Keim hervorgehen. Man vergleiche nur Oboen und Soprane beim Anfange p. 81:



Hier kann man entweder das Instrumentale als die freudige Ausschmückung des Vocalen ansehen, oder den Gesang als das Maassvollere gegenüber der lebhaft aufspringenden Begleitung; beides ist gleich sinnvoll und lässt uns den innigen Zusammenhang aller Glieder eines Satzes erkennen, der in seiner Ausgestaltung so reich wie in seinem Grunde einfach ist. Mit dem dritten Takte des erwähnten Choreinsatzes wird dem oberen Tenor, also der mittleren der fünf Stimmen, ein Solo zugetheilt in den Figuren der Begleitung, in welchen auch die übrigen vier Stimmen respondiren: es ist als ob der Chor von der bedeutsamen Munterkeit der Begleitung sich angesteckt fühlt. Zweimal singt der Tenor zwei Takte ganz allein, nur von der Trompete in Terzen oder Sexten begleitet:



u. s. w. (p. 82). Wir wissen schon aus dem obigen Beispiele von Urio, dass auch dieses eine directe Imitation derjenigen Sologänge zwischen Singstimme und Trompete ist, die der alte Meister hier mit grossem Luxus und leider an einer durchaus unpassenden Stelle angebracht hat. Er macht seine Musik zu den Worten »*Dignare, Domine, die isto nos custodire sine peccato*« — also zu einer Bitte um Schutz vor Versuchung, damit der Tag ohne Sünde verbracht werde. Was hierbei ein »*spirituoso*« vorgetragenes Solo in lustigen Gängen und mit concertirender Trompete nützen soll, dürfte schwer zu sagen sein. Zu denselben Worten gebrauchte Händel nur fünf einfache Takte in seiner herrlichen Bassarie vor dem Schlusschore, und gewann damit einen tiefen erschöpfenden Ausdruck, während Urio's Musik hier nichts weiter ausdrückt, als eine übel angebrachte Virtuosität. Der Missgriff ist so handgreiflich, dass man ohne Uebertreibung dasjenige, was Händel mit dieser Musik und dem concertirenden Instrumente vornahm, wohl eine Rettung nennen kann. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Singstimme.

Adolf Wallnöfer. Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13. Pr. 2 *M*.

—— **Drei Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14. Pr. 2 *M*.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Man begeht keine Sünde, wenn man diese Lieder der guten Musik zuzählt. Aus dem tiefsten Innern freilich sind sie nicht hervorgeholt, aber fliessend und verständig gemacht. Ob das wohl genügt, um Erfolge zu erzielen? Solche würde der Verfasser erringen können, wenn er sich mehr in sich und seinen Text vertiefte. Dass er das kann, beweist das Lied in Op. 13 »Ich kann dich nicht vergessen«, das erwärmt und als besonders gelungen hervorgehoben zu werden verdient.

Carl Israël. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Pr. 1 *M*.

—— **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11. Pr. 1 *M*.

Offenbach a. M., Joh. André.

—— **Merkst du der Liebe Flügelschlag!** Gedicht von Carl Immermann für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 75 *Pf*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die Lieder des Herrn Israël singen sich gut, athmen eine gewisse Wärme und verrathen Geschick, enthalten sonst aber nicht das, was dazu gehört, um sie hervorragend nennen zu können. Am meisten gefallen uns die drei Lieder in Op. 11. Die zwei Takte Refrain des dritten Liedes »O Herr, erhalt uns« wirken u. a. vortrefflich. Das Lied »Merkst du der Liebe Flügelschlag?« würden wir im handlicheren $^{12}/_{8}$ und nicht im $^{12}/_{16}$-Takt notirt haben; wir wüssten wenigstens nicht, was für letzteren spräche.

Friedrich Hegar. Drei Gesänge für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Pr. 5 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1878.

Unsern Beifall hat der Componist und wir glauben auch, dass Sänger und Hörer es daran nicht werden fehlen lassen. Von den drei Gesängen trägt der erste: Aussöhnung (»Die Leidenschaft bringt Leiden«) von Goethe den Preis davon. Er enthält grosse Züge, giebt das Gedicht durchaus zutreffend wieder und weiss dabei dem Sänger alles gut in den Mund zu legen. Dieser wird mit dem schönen Stück sicher auch eine schöne Wirkung erzielen. Der zweite Gesang: Die Stille (»Wie der Mond im Silberschimmer feiernd durch die Lüfte schwebt«) von F. A. v. Heyden wird ebenfalls seinen Reiz ausüben und das besonders seiner natürlichen Melodik wegen. Das Gedicht ist übrigens nicht ohne Reflexion und diese scheint auch den Componisten an einer Stelle beeinflusst zu haben, wir meinen die auf S. 7 des Gesanges mit den Worten »Stimmen flüstern durch die Luft von dem Künftigen, dem Weiten«. Die Stelle klingt matt und zugleich sonderbar, ungenügend vor allem ist der Uebergang ins D-dur (letztes System der Seite). Abgesehen von dieser Stelle können wir den Gesang nur loben. »Herzens-Frühling« von Dahn ist der dritte Gesang. Er besitzt Frische und Schwung, besonders in seinem Anfange, nur schade, dass er im weitern Verlaufe etwas unruhig modulirt, wozu unseres Erachtens kein Grund vorhanden war. Was wir auszusetzen haben, ist jedoch nicht im Stande, die Vorzüge und den Werth der Gesänge herabzumindern; der Totaleindruck entscheidet und der ist ein sehr guter. Wir können deshalb mit vollem Recht sagen: die Gesänge sind schöne und dankbare Aufgaben für tüchtige Sänger und verdienen weite Verbreitung zu finden, ganz speciell der erste derselben. *Freidank.*

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1878/79.

(Schluss.)

Den 17. December 1878.

»Ende gut, Alles gut« können wir Münchner bezüglich des gestrigen vierten Abonnement-Concertes der musikalischen Akademie sagen. Wieder bildete eine alte liebe Bekannte, die in längst verschwundenen schöneren Tagen unserer Oper angehörte, Frl. Philippine v. Edelsberg, den Glanzpunkt des Abends. Ihre Gesangskunst ist allseitig anerkannt; ihr Organ von seltenem Umfange und grossem Wohllaute scheint dem Zahne der Zeit zu trotzen; nun, sagte sich jeder, hören wir doch auch hier wieder eine Sängerin ersten Ranges in jeder Richtung! Mit innigstem Behagen schlürfte ich nach dem grossartigen Recitative die elegisch-süsse Vitellia-Arie: »Nie wird mich Hymen lächelnd begrüssen«. Ich versenkte mich in das »Hangen und Bangen« Gretchen's am Spinnrade von Franz Schubert, das die Künstlerin unter mustergültiger Begleitung des Herrn Hofkapellmeisters Levi uns mit entsprechend sentimentalem und doch nicht allzu dramatischem Ausdrucke vorführte. Weniger sprach mich das bizarre spanische Lied »Die Musikanten« von Ed. Lassen an. Freundlichster Empfang beim Erscheinen, eine Anzahl von Kränzen nach der Arie, bei welcher Herr Hofmusikus F. Hartmann sehr wacker die obligate Bassethornpartie ausführte, und reichster Applaus nach jeder Nummer lohnten die Sängerin. Nachdem nunmehr für einige Zeit an der hiesigen Oper die Sturm- und Drangperiode der Nibelungen-Trilogie überstanden ist, hatte das Orchester doch diesmal wieder etwas mehr Zeit sich der häufig leicht genommenen Concert-Aufgabe zuzuwenden. Mozart's prachtvoll eingeleitete und ungemein lieblich fortgesponnene Symphonie in Es-dur (im ersten Allegro-Satze $^{3}/_{4}$-Takt) trug unverkennbare Spuren einer rücksichtsvollen Behandlung, wenn auch die kleinen Zwischensätze der Blasinstrumente nicht im-

mer gehörig klappten, und von einer eigentlichen Feinheit der Aufführung noch lange nicht die Rede sein kann. Die Novität: »Eine nordische Heerfahrt«, Trauerspiel-Ouvertüre von Emil Hartmann Op. 25, interessirte durch prägnante Motive und charakteristische Färbung. Dem Herrn Concertmeister Benno Walter danke ich ganz besonders, dass wir doch wieder einmal eines der trefflichen Violin-Concerte von L. Spohr (das vor etwas mehr als Jahresfrist von Sarasate gespielte Op. 70) in im Ganzen gelungener Weise, wenn auch mit etwas schwachem Tone, zu hören bekamen. Bei Mendelssohn's genialer Ouvertüre »Meeresstille« vermisste ich in dem Einleitungssatze die absolut erforderliche »Stille«, d. h. das kaum hörbare *pp*, während bei der »glücklichen Fahrt« mich in Mitte derselben beinahe der böse Dämon: Langeweile, ein jedenfalls bedenklicher Gast, beschlich. Sicher ist, dass diesem Stücke der erforderliche schwungvolle Vortrag fehlte.

Den 19. December 1878.

Zwei gottbegnadete Künstler verschafften mir gestern durch ein Concert im Museumssaale einen ganz ungewöhnlichen Genuss: Herr Ignaz Brüll als Pianist — unter welchem bescheidenen Titel sich der Componist des »Goldenen Kreuzes« und des »Landfriedens« auf dem Zettel ankündigte, und der Baritonist Herr Georg Henschel. Die Mitwirkung eines Dritten fand nicht statt, indem Herr Brüll die sieben Gesangsnummern auch begleitete, sohin während der vorgetragenen 15 einzelnen Pièces den Flügel nicht verliess. Schon die an der Spitze des Programms stehende Sonate Op. 111 von Beethoven zeigte Herrn Brüll als einen Techniker ersten Ranges, der nicht nur die grossen Schwierigkeiten dieses Werkes spielend überwand, sondern auch dessen Inhalt in geistvoller Weise interpretirte und die tiefsinnigen Combinationen des ersten Satzes wie die reichen Arabesken der Variationen zu dem edlen Thema des letzten dem Publikum fasslich machte. Besonders schwungvoll, mit entsprechender Steigerung und dramatischem Effecte führte er die herrliche Ballade von Chopin Op. 23 vor, während in der Novellette Op. 21 Nr. 2 von Schumann, in Mendelssohn's Scherzo aus Op. 16 und der Ungarischen Rhapsodie Nr. 6 von Franz Liszt die immense Fertigkeit, Sicherheit und seltene Kraft des Anschlags Staunen erregten. Ganz besonders anziehend als Composition waren auch die Romanze Op. 28 und Mazurka Op. 35, beide von Brüll, sowie eine ganz charakteristische Gavotte von Henschel. Von den dazwischen eingereihten Gesängen entzückten das Publikum in fortgesetzter Steigerung wohl die drei Müllerlieder von Franz Schubert: »Wohin«, »Pause« und »Eifersucht und Stolz« am meisten. Das Organ des Herrn Henschel besitzt zwar bekanntlich keinen grossen Umfang, aber (namentlich in einigen Mitteltönen) einen seltenen Wohllaut; was Gesangskunst angeht, so ringt er mit Stockhausen um die Palme. Die übrigen Gesänge: »Die beiden Grenadiere« von Schumann, »Der Asra« von Rubinstein, »So willst du des Armen« von Brahms und die Ballade »Archibald Douglas« von Löwe stehen sämmtlich als Compositionen gegen die Müllerlieder zurück, wurden aber doch bei trefflichem Zusammenwirken zwischen Sänger und Spieler mit stürmischem Beifall überschüttet. Dem Concertflügel von Emil Aschersberg in Dresden könnte ich ob seines etwas gellenden Tones das Prädicat »ausgezeichnet« nicht ertheilen. Die zahlreich versammelte Zuhörerschaft entfernte sich nach zweistündiger gespanntester Aufmerksamkeit in sichtlich gehobener Stimmung.

Den 31. December 1878.

Dem am 25. d. ausser dem Abonnement stattgehabten Concerte der musikalischen Akademie, sowie dem zweiten und letzten Kammermusik-Abende der Herren Bussmeyer, Hieber und Werner am 28. d. war ich anzuwohnen verhindert. Ich muss mich daher auf die Anführung beschränken, dass in dem ersten die siebente Symphonie von Beethoven, die Suite in Canonform von J. O. Grimm Op. 10, die symphonische Dichtung »Festklänge« von Liszt, zwei Duette für Bassstimme mit Orchester: »Beweinet, so geweint in Babels Land« von G. Henschel, dann »Der Herr ist ein starker Held« aus dem Oratorium »Israel in Aegypten«, vorgetragen von den Herren G. Henschel und Hofopernsänger Fuchs und vier Gesänge mit Clavierbegleitung, vorgetragen von Herrn Henschel, in dem zweiten aber das Trio von Mozart für Clavier, Clarinette und Viola in Es-dur, die Sonate Op. 32 für Clavier und Cello von Saint-Saëns und das sogenannte Forellen-Quintett Op. 114 von Franz Schubert zur Aufführung kamen. Dagegen besuchte ich gestern das im Museumssaale von Frl. Le Beau, einer sehr begabten hiesigen Dilettantin, zum Besten des Stipendienfonds der kgl. Musikschule veranstaltete Kammerconcert, in welchem von der Concertgeberin und dem Herrn Kammermusikus Brückner die Sonate Op. 96 von Beethoven für Clavier und Violine und das Rondeau brillant Op. 70 von Franz Schubert für dieselben Instrumente, eine sehr effectvolle Toccata Op. 104 von Rheinberger und mehrere andere Clavierstücke, ein Trio für Clavier, Violine und Cello Op. 15 unter Hinzutritt des Hofmusikers Herrn Bürger und drei Lieder Op. 11 (die letzteren Nummern von der Composition der Concertgeberin, und auf dem Zettel als Manuscripte bezeichnet) vorgetragen wurden. Frl. Le Beau bewährte sich als tüchtige und nicht zu ermüdende Clavierspielerin, indem sie sämmtliche 11 Stücke selbst spielte und die Lieder selbst begleitete. Was die Feinheit und Charakteristik des Spiels anlangt, so machte sich gleichwohl gegenüber ihrem kurz vorher an derselben Stelle aufgetretenen Vorgänger Herrn Brüll ein ziemlicher Abstand bemerklich. Das Compositionstalent von Fräulein Le Beau ist allerdings, namentlich was die Behandlung der Instrumente anlangt, ein über den Rahmen des Dilettantismus weit hinausgehendes; immerhin ist bei ihr wahre Originalität noch nicht zum Durchbruch gekommen. Die Lieder enthalten mehr musikalische Declamation als Cantilenen, und erzeigten sich wegen ihrer durchgängig düsteren Stimmung etwas monoton. Den Vortrag der Lieder sowie der Arie »Gott sei mir gnädig« aus Mendelssohn's »Paulus« hatte Herr Hofopernsänger Fuchs übernommen und wirkungsvoll ausgeführt.

Den 5. Januar 1879.

Ein Nachzügler, welcher ohne Zweifel die erste Abtheilung der Wintersaison 1878/79, jene vor dem Carneval, schliessen wird, kam gestern im Museumssaale: die dritte und letzte Quartett-Soirée der Herren Benno Walter und Genossen. Mit Ausnahme der grandiosen Cmoll-Fuge von Mozart und des allerliebsten Menuetts in A-dur von Boccherini waren die übrigen Bestandtheile der Soirée lauter alte und bereits oft vorgeführte Bekannte, das Cdur-Quartett von Dittersdorf, das Quartett-Fragment von Franz Schubert in C-moll und das Septett Op. 20 von Beethoven, bei welch letzterem sich die Kammermusiker Strauss, Mayer und Stigler, dann Hofmusiker Hartmann für Horn, Fagot, Contrabass und Clarinette den drei Streichinstrumenten zu eindrucksvoller und beifälligst aufgenommener Wiedergabe der herrlichen Composition anschlossen. Aber existiren denn, möchte ich mit Hinsicht auf das *Varietas delectat* fragen, nicht auch sonst noch ausgezeichnete Compositionen dieser Gattung von Spohr, Onslow u. A., welche bedeutend genug wären, das ewige Einerlei zu brechen?

München, Anfang Januar 1879. *Wahrmund.*

Berichte.

Leipzig.

⊙ 26. Januar. Dieses Mal macht mir das Berichten Freude. Denn wenn ich noch in meinem letzten Briefe bitter über die zerrüttete Gesundheit unseres Gewandhausorchesters klagen musste, so kann ich diesmal mit der frohen Botschaft kommen: es ist wieder gesund und im Vollbesitz seiner Leistungsfähigkeit. Wenn das elfte Concert diese Ueberzeugung noch nicht erwecken konnte, so brach dieselbe dagegen im zwölften mit unwiderstehlicher Gewalt durch. So plötzlich, so überraschend, aber so vollkommen war der Umschwung, dass im Publikum wie in der Presse nur eine Stimme war: das war etwas ganz anderes als die elf vorausgegangenen Concerte, das war eine Leistung ersten Ranges. Freilich waren es ja alte Bekannte, an denen das Orchester seine alte bekannte Meisterschaft neu zeigte: die Anakreon-Ouvertüre und Mozart's C dur-Symphonie mit der Schlussfuge; aber gerade diese alten Bekannten fordern ein Orchester, das aus einem Stücke gearbeitet ist, und als solches erwies sich nach langer Unterbrechung das Gewandhausorchester wieder. Die Bläser sind wieder gesund; wer diese flirtenden Blumenketten der Flöten, Oboen, diese übermüthig schnellen Passagen der Clarinetten und Fagotten hörte, der konnte gar nicht mehr auf den Gedanken kommen zu fragen, ob unsere ersten Kräfte wieder da seien? Stürmischer jubelnder Applaus lohnte die Musterleistung. Ueberhaupt gehört aber dieses zwölfte Concert zu den besten, welche das Gewandhaus zu bieten vermag, Dank den beiden Solisten des Abends: Reinecke spielte das A dur-Concert von Mozart mit grosser Bravour und bekannter Accuratesse und — Amalie Joachim sang Schumann's »Frauenliebe und Leben«. Es ist unnöthig, zu bemerken, dass die hochpoetische oder richtiger echt lebenswarme Auffassung der Interpretin die Lieder Schumann's, vielleicht die schönsten, die es giebt, in einer Vollendung zur Geltung brachte, welche den empfänglichen Zuhörer seine Umgebung ganz vergessen liess; manches Auge wurde feucht. Diese Lieder, so gesungen, sind fast zu schön für den Concertvortrag, und doch möchte man andererseits wieder, dass die ganze Welt zuhöre und Theil habe an diesem seelischen Hochgenusse. Die Arie »Sei stille dem Herrn« aus dem »Elias« wurde gleichfalls von Frau Joachim stimmungsvoll und edel zur Geltung gebracht. — Kaum acht Tage vorher (am Neujahrstage) hatten wir das Vergnügen gehabt ihren Gatten wieder einmal zu hören (im elften Concert) und zwar mit der tadellos executirten Chaconne von Bach (welcher Meister der Jetztzeit schriebe wohl ein Pendant zu diesem langen und doch nicht langweiligen Solostücke?) und mit Brahms' soeben beendetem Violinconcert. Brahms dirigirte selbst; man kann also annehmen, dass von einem Meister wie Joachim gespielt und von einem Gewandhausorchester begleitet, das Werk in vorzüglicher Weise zur Darstellung gekommen ist. Ein Urtheil über die Composition muss ich vorläufig noch ablehnen — es versteht sich, dass Momente von höchster poetischer Schönheit darin sind —, bemerken will ich nur, dass die darin gehäuften Schwierigkeiten sogar Joachim zu schaffen machten. Einen nur bedingungsweise guten Eindruck machte Fräulein Sembrich mit »Martern aller Arten« aus der »Entführung« und einem Notturno und einer Mazurka von Chopin; die reichlich gespendeten Triller des Fräuleins waren sehr verschiedener Qualität. Eröffnet wurde das Concert durch die ganz heterogene (etwas an Militärmusik gemahnende) Ouvertüre zur vierten Suite von F. Lachner, geschlossen durch Beethoven's Siebente. — Ich weiss nicht, war es der Rückschlag auf die hochgehende Begeisterung des Publikums im zwölften Concert, oder war es eine Laune — das Publikum verhielt sich gegenüber den Leistungen im dreizehnten und theilweise auch im vierzehnten Concert äusserst reservirt und kargte mit seinem Beifall bis zur Knauserei. Wenn ich auch nicht behaupten will, dass die »Wikingerfahrt«, Nordische Concertouvertüre von Georg Bohlmann, welche das dreizehnte Concert eröffnete, geeignet gewesen wäre, das Publikum zu animiren, wenn auch desgleichen die Gesangs-Akrobatin Frl. Roland mit den Variationen von Rode nur Missfallen erregen konnte darüber, dass solcher Unfug mit der menschlichen Stimme ungestraft getrieben werden darf, so hätte man es doch Herrn O. Hohlfeld nicht entgelten lassen sollen, dass vierzehn Tage vorher Joachim in Leipzig gespielt hatte. Sein Vortrag des Spohr'schen siebenten Violinconcertes war auf alle Fälle eine gute Leistung und verdiente mindestens ebenso sehr Applaus als sein Vortrag von F. Ries' Romanze und Scherzo. Die »Eroica« schloss das dreizehnte Concert. Ueber Bohlmann's Ouvertüre möchte ich noch bemerken, dass dieselbe zu Anfang sich gut anlässt, durch ein mit einer Pause beginnendes Motiv die Illusion hervorruft, dass man sich zu Schiff auf bewegter See befinde, dass sie es aber leider zu keiner passablen Steigerung bringt, so dass man die blitzenden Schwerter, die »rollende« Woge vergeblich sucht; den »Siegesgesang« der Wikinger aber hat Herr Bohlmann doch wohl allzu realistisch durch eine vom Blech unisono vorgetragene lange Cantilene am Schluss dargestellt, welche die Frage veranlasst, ob das vielleicht ein originaler nordischer Gesang sei? Jedenfalls begreift man nicht, warum nicht wirklich gesungen wird. Das Werk hat viele dünne Stellen, welche ins Programm schlecht passen. Den Kern des vierzehnten Concertes bildete Rubinstein's Symphonie dramatique, deren erster Satz eine lange Ouvertüre, der letzte ein bunt wechselndes Opernfinale ist; den dritten Satz könnte man etwa als eine Entr'actsmusik ansehen von etwas träumerischer Stimmung, aber ohne erhebliche Gefühlstiefe; dagegen ist der zweite ein ganz gewöhnliches Symphoniescherzo, d. h. kein ordinäres in schlechtem Sinne, sondern ein vortreffliches, äusserst pikantes. Die Symphonie ist sehr lang, hat hässliche Härten und eine ganz unbegreifliche Häufung von chromatischen Gängen, bald einzelner Stimmen, bald in Terzen, ja in verminderten Septimenaccorden. Schön ist das nicht. Das Publikum nahm die Symphonie, die ihm übrigens nicht ganz unbekannt war, sehr lau auf. Die Solisten des Abends waren J. Staudigl, der mit weicher Stimme Recitativ und Arie »O schöner als die Rose« aus »Acis and Galathea« und zwei Schubert'sche Lieder vortrug, und R. Hausmann mit Schumann's Celloconcert und Arioso, Gavotte und Scherzo von Reinecke. Beide ernteten wohlverdienten Beifall. Die Stücke von Reinecke sind hübsch und lohnend.

Das sechste Euterpeconcert brachte Reinecke's Festouvertüre und Schumann's C dur-Symphonie; als Solisten traten auf Frl. Schärnack, welche sich als eine recht tüchtige Liedersängerin erwies und de Munck mit dem erst kürzlich im Gewandhause von Schröder vorgetragenen Celloconcert von Saint-Saëns (wem ich die Palme zuerkennen sollte, wüsste ich nicht; übrigens sind beide, auch Hausmann, Cellisten von nicht eben grossem Ton, aber eleganter Virtuosität). Im siebenten Concert lohnte das Publikum mit gesundem musikalischem Instinct F. Draeseke's G dur-Symphonie ab, welche unbegreiflicher (oder begreiflicher?) Weise auf dem deutschen Musikertage in Erfurt gut aufgenommen worden war. Einen guten Takt bewies ferner das Publikum damit, dass es Frl. Verhulst mit reichlichem Beifall für den Vortrag des Chopin'schen E moll-Concertes und einiger Solopiècen dankte, da diese Dame in dem kürzlich hier stattgehabten mit gewaltigem Reclameapparat in Scene gesetzten Concert der Adelina Patti vom Publikum nicht beachtet und von der Kritik absprechend beurtheilt worden war. Frl. Verhulst ist eine Künstlerin, die allerdings noch nicht auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit angelangt ist, ihren Weg dahin aber allein finden wird; die Vorbedingungen zu bedeutenden Leistungen sind vorhanden: poetische Auffassung, sichere Technik, physische Kraft und Grazie. Den Schluss des Concertes bildeten drei Nummern aus Beethoven's origineller Musik zu »Die Ruinen von Athen«. — Ueber das Patticoncert darf ich schweigen, da ich es nicht gehört habe; es soll sehr schön gewesen sein. — In einer Matinée zum Besten der Volkskindergärten etc. kam Reinecke's dritte Märchendichtung »Aschenbrödel« (1. Schneewittchen, 2. Dornröschen) mit gutem Erfolg zur Aufführung; Frl. Goselli und Frl. Schärnack sangen ausserdem Clavierlieder und Frl. Moriamé spielte Rhapsodie hongroise (Es-dur) von Liszt, Berceuse von Chopin und eine Sonate von Scarlatti. Letztere Dame lernten wir auch in der letzten Kammermusiksoirée im Zwei-Flügel-Spiel mit Reinecke als eine vortreffliche Pianistin kennen (Variationen Op. 24 von Reinecke und Andante mit Variationen von Schumann); der Abend brachte ausserdem das Streich-Quintett Op. 47 von B. Scholz und das grosse A moll-Quartett Op. 132 von Beethoven. Scholz' Quartett krankt an einem sehr modernen Fehler — die Streichinstrumente rasseln zu viel. An der ersten Violine sass Röntgen mit seinem schönen weichen Tone. — Erwähnt sei noch das Concert des akademischen Gesangvereins Arion mit Wüllner's »Heinrich der Finkler«, in welchem Herr Kraze den Titelpart vortrefflich sang.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. Februar 1879. **Nr. 7.** XIV. Jahrgang.

Inhalt:

Zur Geschichte der Instrumente und der Instrumentalmusik.

Wasielewski, W. J. v., Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin (J. Guttentag) 1878. VIII und 180 S. 8⁰. X Tafeln (Abbildungen musikalischer Instrumente) und 95 Seiten Musikbeilagen.

Lavoix, H. fils, Histoire de l'Instrumentation depuis le XVIe siècle jusqu' à nos jours. Paris (Firmin-Didot) 1878. XII und 470 S. 8⁰. (Ohne Tafeln und Noten).

I.

Mit Recht macht Wasielewski darauf aufmerksam, dass eine erschöpfende Darstellung der Geschichte der Tonkunst die monographische Behandlung einzelner Zweige voraussetzen, auf dieser fussen muss. So steckt denn auch die Geschichte der Instrumentalmusik noch in den Kinderschuhen und Beiträge zu ihrer Weiterentwickelung sind daher höchst verdienstlich und dankenswerth. Bisher beschränkte sich die Untersuchung derselben auf die Geschichte der musikalischen Formen, welche, wenn auch noch nicht monographisch bearbeitet, doch wenigstens in den Umrissen klar gestellt ist, und — die Geschichte der Instrumente. Als verdienstlichste Vorarbeiter für die erstere nennt Wasielewski: C. v. Winterfeld (Johannes Gabrieli und sein Zeitalter), A. Reissmann (Allgemeine Musikgeschichte) und A. W. Ambros (Allgemeine Geschichte der Musik); statt Reissmann hätten wohl einige andere Namen genannt werden können oder richtiger müssen — bekanntlich sind es hauptsächlich die Biographen unserer grossen Tondichter, welche werthvolle Beiträge zur Geschichte der Instrumentalcomposition geliefert haben. Sofern aber Wasielewski an die Ausbeutung der Tabulaturbücher des 16. Jahrhunderts denkt, hätte er Kiesewetter, Ambros' Onkel und geistigen Vater, nicht vergessen sollen. Die Namen der Männer, welche sich um die Geschichte der Instrumente verdient gemacht haben, nennt Wasielewski nicht; Lavoix schreibt das Verdienst, das Studium der Geschichte der Instrumente in Fluss gebracht zu haben, Fétis, Anders und Coussemaker zu — gewiss mit Recht, besonders soweit es sich um die Instrumente des Mittelalters handelt.

Das Mittelglied zwischen den genannten beiden Zweigen, die Geschichte der Instrumentation, hat man bisher fast ganz übersehen, und ist es daher dankenswerth, dass die »Académie des Beaux-Arts« als Preisaufgabe für den prix Bordin des Jahres 1875 die Geschichtschreibung der Instrumentation seit dem 16. Jahrhundert stellte. Die Hauptgesichtspunkte für die Arbeit sollten sein: 1) Ein kurzer Blick auf den Bau und die Eigenart jedes der allmälig in das Zusammenspiel eingeführten Instrumente. 2) Darstellung der verschiedenartigen Wandlungen, welche dieselben durchgemacht haben und Aufweisung des Einflusses dieser Veränderungen auf die praktische Verwendung der Instrumente. 3) Verfolg des Gebrauches, den die bedeutendsten Componisten von diesen Instrumenten in der eigentlichen Instrumentalmusik, sowie für die Begleitung der Vocalmusik gemacht haben. Das ist gewiss ein sehr umsichtig aufgestelltes Programm; ist die Aufgabe einigermaassen gelöst, so muss der Wissenschaft ein grosser Dienst erwiesen sein! Lavoix' Schrift ist zwar nicht preisgekrönt worden, aber nur deshalb, weil sie in der kurzen vergönnten Zeit von 18 Monaten nicht fertig wurde; doch wurde sie in ihrer unvollendeten Gestalt (bis Mozart reichend) einer zweiten (der Name des Concurrenten ist discreter Weise verschwiegen) vorgezogen und mit einer ‚première mention honorable' und einer Medaille von 1500 Frcs. honorirt. Dem Autor wurde gerathen, sie in Musse zu vollenden und herauszugeben. Das ist denn nun drei Jahre später geschehen, das Werk ist fertig, und der Autor hat gegeben, was er geben konnte. — Wasielewski's Schrift verdankt nicht einem derartigen Impulse ihre Entstehung, sondern höchst wahrscheinlich den vertieften Studien des Autors über die Geschichte seines Instruments (der Violine); als Parerga und Paralipomena mögen die Anfänge des Buches sich aufgesammelt haben.*) Die Eintheilung des Materials ist aber eine ganz ähnliche wie die bei Lavoix. Dieser theilt zunächst das Buch in zwei Theile, gemäss dem Programm der Akademie. I. Les Instruments (160 S.). II. L'Instrumentation (310 S.). Wasielewski theilt: I. Die Instrumente des 15. und 16. Jahrhunderts (79 S.). II. Die praktische Musikübung im 16. Jahrhundert (16 S.). III. und IV. Die Instrumentalcomposition im 16. Jahrhundert (53 S.). Der I. Theil entspricht dem ersten bei Lavoix, nur dass Letzterer weiter zurückgreift und den Ursprung der Instrumente bis ins Mittelalter hinein verfolgt

*) Wasielewski veröffentlichte ausser seiner Schumann-Biographie bekanntlich: »Die Violine und ihre Meister« 1869 und »Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomposition« 1874. [Auch Lavoix hat, wie auf der Gegenseite des Titels zu ersehen, schon mehrere Werke musikalischen Inhalts veröffentlicht, nämlich: ‚Les traducteurs de Shakespeare en musique' (bei Baur et Detaille), ‚La musique dans la nature' und ‚La musique dans l'imagerie du moyen âge' (beide bei Pottier de Lalaine). Lavoix ist Bibliothekar an der Bibliothèque Nationale, Wasielewski städtischer Musikdirector in Bonn, jener also Büchermann, dieser Practicus.]

und — gemäss dem aufgewiesenen Programme — ihre Fortentwicklung und Vermehrung bis auf den heutigen Tag darstellt. Ebenso deckt sich der II. Theil der Wasielewski'schen Schrift mit dem ersten Capitel des II. Theils bei Lavoix, d. h. er behandelt die Instrumentation im 16. Jahrhundert. Der III. und IV. Theil bei Wasielewski enthält Vieles, was ebenso gut hätte im zweiten gesagt werden können, in der Hauptsache jedoch betrachtet er die Composition für Laute und die für Orgel, also für einzelne Instrumente, welcher Lavoix kein besonderes Capitel widmen konnte, da sein Vorwurf die Stellung der Instrumente im Ensemble war. Da Lavoix zudem gar keine Musikbeilagen giebt, so waren eingehende Erörterungen über die Factur einzelner Tonstücke nicht am Platze, wenn es auch natürlich eine andere Frage ist, ob das Buch nicht noch viel interessanter geworden wäre, wenn es der Autor durch Notenbeispiele illustrirt hätte. Zeichnungen musikalischer Instrumente zum ersten Theile vermisst man kaum, so lebendig detaillirt sind die Beschreibungen. Im Allgemeinen ist über die beiden Werke zu sagen, dass der Stoff bei Wasielewski weniger übersichtlich gegliedert ist, mehr Einzelheiten aneinander gereiht sind, während Lavoix den durchsichtigen Plan der Akademie recht glücklich weiter specialisirt hat — vielleicht manchmal gar zu schematisch, jedenfalls aber übersichtlich; seine Schrift liest sich sehr bequem, nie verliert man den Faden — ein Vorzug, der, wie ich meine, nicht auf Kosten historischer Gewissenhaftigkeit gewonnen ist. Diese Glätte der Darstellung ist übrigens nicht das Einzige, was den Franzosen verräth: Die von Lavoix benutzten Quellen und Vorarbeiten sind überwiegend französische, wie die von Wasielewski benutzten fast ausschliesslich deutsche sind; beide ergänzen sich daher in gewissem Sinne, wenn auch ihre Verschmelzung noch immer kein vollendetes Ganze geben würde. [Charakteristisch sind bei Lavoix die zahlreichen Fehler*) in den citirten Titeln deutscher Bücher, charakteristisch nicht sowohl für die mangelnde Deutsch-Kenntniss des Verfassers, als vielmehr der Correctoren in der Druckerei des Institut de France.] Von den beiden mir vorliegenden Büchern ist übrigens keines universell, sondern das eine hauptsächlich für Deutschland, das andere für Frankreich berechnet; wenigstens beschränken sie die Geschichte der Instrumente fast ausschliesslich auf das betreffende Land.

Jeder der beiden Autoren hat seinem Buche eine separate kleine historische Skizze vorausgeschickt, die nicht direct zur Sache gehört, Wasielewski über das zünftige Musikantenthum Lavoix über die Zunftverhältnisse der Instrumentenmacher. Ueber den ersteren Gegenstand haben wir schon einige kleine Arbeiten, z. B. von Ambros (Gesch. II. 271 ff.) und Schubiger (Spicilegien S. 137 ff.); der letztere ist dagegen wohl noch nie monographisch behandelt worden. Die ältesten Musikantenzünfte waren: die Nicolaibrüderschaft zu Wien (1288), die Brüderschaft der Kronen zu Strassburg, die Confrérerie de St. Julien des ménétriers (1330), die Uznacher Brüderschaft vom heil. Kreuz u. s. w. Bevor die fahrenden Spielleute in dieser Weise zu geordneten zunftartigen Verbänden zusammentraten, galten sie allgemein als zuchtlos vagabundirendes Gesindel. »Nach dem Sachsen- und Schwabenspiegel waren sie recht- und ehrlos. Sie hatten weder Heimaths- noch Bürgerrecht und waren sogar von der Kirchengemeinschaft und also auch von der Theilnahme am Sacramente des Abendmahls ausgeschlossen. Wurde ihnen von der Obrigkeit infolge einer erlittenen Ungebühr oder dergleichen Recht zuerkannt, so hatten sie keine andere Genugthuung als die, den Schatten des Gegners schlagen zu dürfen« (Wasielewski S. 8). Man sieht, die Musikanten hatten nöthig, etwas zur Aufbesserung ihres Renommees zu thun; die Mitglieder jener Brüderschaften wollten als solche von dem verachteten Gesindel unterschieden sein. Bald wurde von Obrigkeits wegen eine gewisse Organisation geschaffen. Kaiser Karl IV. ernannte gelegentlich seines Aufenthaltes in Mainz (1355) den ersten »König der fahrenden Leute« (rex omnium histrionum) Johann den Fiedler; die ihm Untergebenen (im Bezirk des Erzbisthums Mainz) mussten ihm Gehorsam leisten. 1385 machte Erzbischof Adolph v. Mainz den Pfeiffer Brachte zum *künige farender Lüte.* Im Elsässischen waren die Herren von Rappoltzstein durch Lehen seit unvordenklichen (?) Zeiten Oberherren des Musikantenthums; die Executive übertrugen sie einem amtlich ernannten Stellvertreter, dem »Pfeifferkönig« (Schubiger, l. c. 155). Auch Frankreich hatte seine ‚rois des ménétriers' oder ‚rois des violons' und England seine ‚kings of minstrels'. Alle diese Pfeiferkönige hatten zu überwachen, dass nur zur Innung gehörige (besteuerte) Musikanten in ihrem Bezirk aufspielten, andernfalls den Betroffenen die Instrumente confiscirt und sonstige Strafen zudictirt wurden. Eine besondere Innung bildeten die Hof- und Feldtrompeter und Heerpauker im Deutschen Reiche, welche durch kaiserliche Belehnung der Schutzherrlichkeit der Kurfürsten von Sachsen untergeben waren (Wasielewski S. 14). — Mit dem Zunftwesen der Instrumentenmacher hat es seine eigene Bewandtniss. Eine Sonderzunft derselben finden wir erst im Jahre 1454 zu Rouen und zwar als »corporation des joueurs, faiseurs d'instruments de musique et maitres de danse rouennais« von Karl VII. bestätigt, also eigentlich auch keine Zunft für sich, aber doch mit Leuten ungefähr desselben Interesses. Vorher und anderswo war das aber ganz anders, da gab es keine Vereinigung der Lautenmacher und der Flöten- oder Trompeten-Fabrikanten, sondern jeder stand für sich da und hatte zu kämpfen mit den Zünften, an deren Metier seine Arbeit ungefähr streifte. So beanspruchten die Kupfer- und Messingschläger für sich das alleinige Recht, Blechblasinstrumente zu verfertigen, und die Pariser Trompetenmacher petitionirten denn in der That im Jahre 1297 um Affiliirung als besondere Abtheilung an die Innung der Kupferschläger, um deren Rechtsschutz zu theilen und der ewigen Querelen los zu sein. In ähnlicher Weise fiel die Fabrication der Flöten ins Bereich der Drechslerarbeiten, und die Goldarbeiter machten Schwierigkeiten, wenn die Instrumentenmacher in ihren Metallen arbeiteten, die Kunsttischler wollten nicht dulden, dass die Instrumente durch eingelegte Arbeit verziert wurden, und die Fächermaler (éventaillistes) protestirten gegen verzierende Malereien. Unter solchen Umständen war ein Aufblühen dieser Kunstindustrie nicht wohl möglich. In der That waren die französischen Fabrikate denn auch so mangelhaft, dass sich Karl IX., der ein starker Musikliebhaber war, bei dem Tyroler Instrumentenmacher Stainer Violinen bestellte. Dieser Hieb sass: wurde nicht Abhülfe geschafft, so musste die Instrumentenfabrication in Frankreich eingehen. Die Instrumentenmacher von Paris thaten sich daher zusammen und petitionirten um speciellen Rechtsschutz. 1599 erlangten sie durch Cabinetsordre Henri's IV. die Rechte einer besonderen Innung, welche ihnen nun bis zur Aufhebung der Innungen 1791 verblieben. Die belgischen Instrumentenmacher schlossen sich bereits 1557 der corporation de St. Luc, dem Verbande der Maler und Bildhauer an, jedenfalls passendere Genossen als die Kesselschmiede und Schachtelfabrikanten. — Wir sehen, Lavoix giebt sehr interessante Daten zur Geschichte der Instrumentenfabrication in Frankreich, auch über Belgien ist er instruirt; von Deutschland und Italien weiss er dagegen nichts Entsprechendes zu erzählen. »Diese Nationen sind noch zu jung, als dass es möglich wäre, die Documente zusammen zu bringen, welche uns über das Innungswesen in

*) S. 40 l. Fürstenau, S. 104 l. Schafhäutl, S. 139 l. Zamminer, S. 152 l. Töpfer u. a. m.

Italien und Deutschland aufklären könnten.« (S. 27.) Das ist gewiss nicht ganz unbegründet; richtiger wäre es aber gewesen, Lavoix hätte gesagt: »Davon vermelden die in Pariser Bibliotheken befindlichen Werke nichts.«

(Fortsetzung folgt.)

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung.)

14.

Für die von Händel mit so grosser Treffsicherheit dargestellten Worte *»Tag für Tag erschallt dein Preislied«* wählte Urio eine Musik, welche sein Nachfolger und Nachahmer nur für den zweiten Theil oder den Nachsatz dieses Textes verwandte. Wir kommen damit abermals zu einem, und zwar zu dem letzten, jener gross angelegten, im alten Stil geschriebenen Allabreve-Chöre, von denen wir schon vorhin bei Saul mehrere Proben vorgelegt haben. Urio's Gesang ist zu Anfang lediglich von der Orgel begleitet, erst im neunten Takte beim Eintritt des Tenors fällt das Orchester ein:



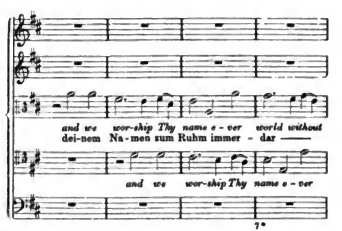


(Hier Eintritt des Orchesters.)





Diese 13 Takte geben den Auftritt der fünf Singstimmen, welcher wieder von der Höhe nach der Tiefe stattfindet, wie bei sämmtlichen Allabreve-Chören Urio's. Umgekehrt hält Händel sich mehr in der Tiefe, was wir schon bei den früheren Beispielen bemerkt haben. Seine Nachzeichnung, die von Anbeginn durch die herkömmlichen Instrumente unisono begleitet oder gestützt ist, setzen wir ebenfalls in den ersten 13 Takten her:







Die Vergleichung zeigt, dass Händel seinem Vorgänger hier auf Schritt und Tritt gefolgt ist. Diesen Gang setzte er bis zum 17. Takte fort; von da an ist die Abweichung grösser, wenn auch die Aehnlichkeit nicht verkannt werden kann. Das Solistische ist von Händel, der anfangs und sodann wieder vom 19. Takte an nur zwei Stimmen contrapunktiren lässt, mehr herausgekehrt als von seinem Vorgänger, und später als Gegensatz dazu das voll Chorische ebenfalls. Dabei wird die Tonart strenger oder kunstvoller festgehalten, als bei Urio, was schon bei früheren Sätzen hervorgehoben ist und als ein Hauptunterscheidungszeichen des jüngeren Meisters von dem älteren angesehen werden muss. Die genannte Abweichung vom 18. Takte an ist bei Urio 24, bei Händel 28 Takte lang; hier ist also nicht nur der Gang der Modulation, sondern auch die Länge verschieden, während die ersten 17 Takte gleich waren. Beide haben dann eine Generalpause, und hierauf beginnt der Schlusstheil dieses Chores, in welchem erst der eigentliche Unterschied zwischen Händel und Urio hervortritt. Elf Takte bei Urio stehen hier gegen 28 bei Händel; aber innerlich ist der Unterschied trotzdem noch grösser, als äusserlich. Die Verwandtschaft ist auch hier noch erhalten, doch muss man sie erst aufsuchen. Eine kleine, etwas steife Viertelbewegung, mit welcher Urio einen lebhafteren Schluss zu erzielen sucht und die sich am besten im Basse



kundgiebt, wird von Händel für die oberen Stimmen und Instrumente verwerthet, während die unteren wie Fundamentalblöcke in starrer Unbeweglichkeit die grossen harmonischen Massen tragen. Auf einem sechstaktigen Orgelpunkt kommt das anfängliche Thema hier abermals fugirt zum Vorschein — ein Kunststück, welches man bei Urio vergeblich suchen würde. Die Leichtigkeit und Freiheit, mit welcher Händel entlehnte Motive in seine Composition einzeichnet, als ob sie vordem noch garnicht gestaltet gewesen wären, erregt in jedem neuen Beispiele aufs Neue Erstaunen und Bewunderung.

Bei diesem Schlusstheil bewegt sich Händel's Harmonie nur in ganz grossen Schritten. Der Lobgesang ist kein irdischer mehr, sondern ein sphärischer der durch das Universum tönt: das ist die Idee die hier Fleisch und Blut angenommen hat. Und so endet der pompöse Hymnus auf den Erlöser. Dagegen erbleichen allerdings die Sterne Urio's merklich, obwohl sie an sich ein angenehmes lebhaftes Licht geben und obwohl gerade Händel bezeugt hat, dass dieses Licht ein eigenes ist, nicht ein erborgtes.

(Schluss folgt.)

Kritische Briefe

an eine Dame.

19.

Orgelcompositionen. Ein neuer Liedercomponist.

Sie werden sich erinnern, dass im 15ten Briefe (Nr. 35 des vorigen Jahrgangs) von Organisten, Orgelcompositionen etc. die Rede war. Zu ihm möchte ich zunächst einen Nachtrag liefern.

In der ersten Reihe unserer Orgelmeister steht auch der derzeitige Musikdirector an der Universität Erlangen, J. G. Herzog. Was zum Lobe des deutschen Organisten in meinem früheren Briefe gesagt ward, darf er mit vollem Recht auch auf sich beziehen. Er vertritt deutsche Kunst Art und Weise erfolgreich in seiner ganzen Thätigkeit, so auch als Componist für die Orgel, als welcher er sich längst einen Namen gemacht hat. In seinen Compositionen ist er nichts weniger als sentimental;

seine Vorbilder sind die Alten, ohne dass er auf Nachahmung derselben ausginge. Daher sind seine Themata immer frisch und gesund, und was die Verarbeitung anlangt, so merkt man ihr nicht den mindesten Zwang an; der Componist steht eben über ihr und das will nicht wenig sagen. Er weiss genau, wie man die Orgel anzufassen hat und was auf ihr wirkt. Neuerdings erschienen wieder von

Dr. J. G. Herzog. Zehn leicht ausführbare Tonstücke zum kirchlichen Gebrauche für die Orgel. Op. 44. Preis 1 ℳ 50 ₰. 1878.

— **Sechs Tonstücke** für die Orgel. Op. 45. Heft I. 2 ℳ. Heft II. 2 ℳ 50 ₰. 1878.

Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Die zehn Tonstücke sind in der That leicht ausführbar, für erste Anfänger jedoch nicht geschrieben. Sie enthalten kurz und präcise gefasst drei Choralbearbeitungen, vier Stücke für sanfte Stimmen, darunter ein Trio, ferner ein Fugato für Mittelstimmen, eine vierstimmige Fuge für sanfte Stimmen und eine solche für das volle Werk. Erheblich breiter ausgeführt sind die sechs Tonstücke Op. 45, die gewandte Spieler verlangen, dennoch aber nicht besonders schwer sind. Sie bestehen aus einem Choralvorspiele (»Schmücke dich, o liebe Seele«), zwei Andante, einem fugirten Präludium, einer besonders anziehenden dreisätzigen Toccata (erster und dritter Satz für volles Werk, zweiter für sanfte Stimmen) und einer Fuge für volles Werk. Die vorliegenden Compositionen alle sind sehr gediegen und loben ihren Meister. In demselben Verlage (J. Rieter-Biedermann) erschienen auch wiederum von

Gustav Merkel. Zwei Andante für Orgel zum Concertgebrauche. Op. 122. No. 1 (As-dur) Pr. 1 ℳ 80 ₰, No. 2 (A-moll) Pr. 1 ℳ 80 ₰. 1878.

12 Orgelfugen von mittlerer Schwierigkeit zum Studium und zum kirchlichen Gebrauche. Op. 124. Heft I. Pr. 3 ℳ 50 ₰, Heft II. Pr. 4 ℳ. 1878.

Der fleissige Componist, von dem ich Werke bereits im 15ten Briefe anzeigte, schreibt im Ganzen moderner, womit kein Vorwurf ausgesprochen sein soll, denn auch diese Schreibweise hat ihre Berechtigung und dass Ernst und Würde sehr wohl sich mit ihr vereinigen lassen und auch in ihr Vortreffliches geleistet werden kann, zeigen verschiedene unserer heutigen Orgelmeister, unter ihnen auch Herr Merkel mit obigen Werken. Die beiden Andante bieten des Geistvollen nicht wenig, wirken gut und sind für den Concertspieler dankbare Aufgaben, ausserdem nicht so gar schwer zu bewältigen. Ein sehr respectables Opus sind die im strengeren Stil gehaltenen 12 Fugen, die ihrer gut erfundenen Themata und ihres natürlichen Flusses wegen unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Sie sind keine contrapunktischen Rechenexempel, sondern in ihrer Art charakteristische Musikstücke und das macht sie um so werthvoller und annehmbarer; zugleich besitzen sie den Vorzug, dass sie, knapp gehalten, nicht ermüden. So werden sie, und da sie auch halten, was sie versprechen, nämlich nur mittelschwer zu sein, beim Studium sowohl wie beim kirchlichen Gebrauche — beiden Zwecken wollen sie ja dienen — treffliche Dienste leisten.

Und nun führe ich Sie — Abwechselung muss sein, sagen Sie ja auch — an die Erstlinge eines Liedercomponisten heran:

Hans Schmidt. Acht Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte gedichtet und componirt. Op. 1. Pr. 3 ℳ.

Hans Schmidt. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte gedichtet und componirt. Op. 2. Pr. 2 ℳ.

Offenbach a. M., Joh. André.

Also Dichter und Componist in e i n e r Person! Sie lächeln? Lassen Sie das gut sein in diesem Falle. Lesen Sie die Gedichte einmal aufmerksam durch, ich glaube, sie werden Ihnen gefallen, mindestens werden Sie sagen, dass sie zur Composition sich sehr gut eignen. Aber hat nicht etwa der Dichter dem Componisten den Löwenantheil vorweggenommen, so dass letzterm das Nachsehen bleibt? Auch das ist nicht der Fall, wovon Sie sich bei näherem Einblick ebenfalls überzeugen werden. Doch ich halte mich hier an den Componisten, den Dichter einstweilen anderen Kritikern überlassend. Und da gebe ich sofort meiner Freude darüber Ausdruck, dass man sich bei diesem Opus 1 und 2 nicht mit Fragezeichen, Zweifeln oder gewundenen Redensarten herumzuschlagen braucht, sondern frei heraussagen kann, dass mans in dem Componisten mit einem wirklichen Talente zu thun hat. Es ist Erfindung, Poesie und Wärme in den Liedern und damit kann man vorläufig zufrieden sein. Vielleicht bildet sich bei dem Componisten nach und nach noch mehr Eigenartiges heraus, nur fragt es sich, ob sein Talent tief genug dazu ist, worüber sich derzeit noch nicht urtheilen lässt, höchstens könnte man sagen, dass seine Art und Weise eine derartige Entwicklung begünstigen dürfte. Angenehm berührt es auch, dass der Componist das Hauptgewicht auf den Gesang legt, ohne deshalb die Begleitung zu vernachlässigen, und dabei mag er bleiben, wenn ihm sonst daran liegt, mit seinen Liedern Erfolge zu erzielen. Man sollte nicht nöthig haben, dies besonders hervorzuheben, aber dem wüsten Treiben so mancher sogenannter Liedercomponisten der neuesten Zeit gegenüber, die das Unterste zu oberst kehren, den Gesang rein nebensächlich behandeln, die sich einbilden, mit Durchbrechung der dem Liede gesetzten Schranken Thaten zu thun und Neues schaffen zu können, die in den unleidlichsten Harmoniefolgen und härtesten Dissonanzen auf dem Claviere herumwühlen und nebenbei der Stimme gnädigst einige Phrasen zutheilen, wähnend, das sei schön, sei Musik, speciell ein Lied, — diesem Treiben gegenüber, sage ich, kann man nicht umhin, immer und immer wieder und dringend zu betonen, dass beim Liede der Gesang die Hauptsache ist und bis in alle Ewigkeit bleiben wird. Eine neue, festgegliederte, ausdrucksvolle, fliessende Melodie beim Kunstliede, die für sich befriedigen könnte, wie die Volksweise es thut — von unseren modernen Liedverderbern wäre sie nicht zu erlangen und böte man ein Königreich für sie. Sie könnens nicht. Was die Begleitung betrifft, so soll sie den Gesang stützen, ergänzen, das Gesammtbild vervollständigen und charakterisiren helfen, sie kann eine gewisse dem Gesange jedoch unterzuordnende und ihm dienende Selbständigkeit besitzen, darf diesen aber nie decken oder erdrücken. Werden, wie es sein soll, Melodie und Begleitung zu gleicher Zeit concipirt, dann liegt die Gefahr weniger nahe, dass die Begleitung dominirend ausfällt; wer das nicht kann, vielmehr Alles nach einander mühsam zusammenstoppeln muss, der thue lieber alles Andere, nur schreibe er kein Lied. Blicken wir doch einmal auf unsern unvergleichlichen Schubert hin! Hat er je gegen die maassgebenden Grundsätze gehandelt? Oder thaten und thun dies vielleicht Mendelssohn, Schumann, Franz, Brahms? Keiner von ihnen. Und was von anderen Liedcomponisten der Neuzeit sich Geltung verschafft hat, verhält sichs damit nicht ebenso? Das mag ein Fingerzeig und eine Warnung sein für die, welche in souveräner Willkür vermeintliche Fesseln zu brechen sich abmühen und dabei auf die allerverkehrtesten Wege gerathen. Doch es ist wohl Zeit, dass ich wieder zu meinem Hans zurückkehre.

Was Schmidt's »Kinderlieder« betrifft, so werden Sie mit

mir der Meinung sein, dass sie, obwohl im Allgemeinen kindlich und im Gesange verhältnissmässig einfach gehalten, auch wirkliche Kindertexte zur Grundlage habend, doch ihrem ganzen musikalischen Zuschnitt nach über das normale Fassungsvermögen des Kindes hinausgehen. Es sind vielmehr Lieder, vor Kindern und für sie zu singen, und wenn das ihrer Haltung entsprechend in naiv kindlicher Weise geschieht, so werden die Kinder sicher ihre Freude an ihnen haben. Dazu eignen sie sich ganz vorzüglich. Und den grossen Sängern selbst, wenn sie die Lieder für sich singen, werden sie ebenfalls höchst anziehend erscheinen. Das dürfte sehr für ihren Werth sprechen. In dem vorgedruckten Widmungs-Sonnett spricht der Verfasser seine Meinung dahin aus, dass für Kinder das Beste gerade gut genug sei; ganz recht, das sage ich auch, ich meine aber zugleich, dass man ihnen dasselbe, wenn sie es selbst ausführen sollen, mundgerecht zubereiten muss, damit es in Fleisch und Blut übergehe. Doch ich lasse dies auf sich beruhen. Den Liedern selbst kann ich nur ein sehr günstiges Zeugniss ausstellen. Mögen sie recht weite Verbreitung finden. Dasselbe wünsche ich dem Op. 2 des Componisten mit seinen sechs Liedern. Damit Sie auf der Stelle günstig für den Componisten gestimmt werden, sehen Sie sich zuerst No. 2 an, überschrieben »Im Volkston«, ein reizend naives Lied, das in Wort und Weise den Volkston trifft und sofort Jedermann sympathisch berühren wird. Wüsste ich, dass Herr Schmidt diesen Ton überhaupt mit Glück anschlüge, so würde ich ihn auffordern, uns mehr Lieder dieser Art zu liefern. Er könnte immerhin den Versuch machen. Aber auch die anderen Lieder des Heftes werden Ihnen ihrer Sinnigkeit und poetischen Auffassung wegen gefallen. Sie halten sich alle im mittleren Umfange der Stimme und sind nicht schwer zu singen. Suche der Componist nur nicht durch zu gewählte Harmoniefolgen und was damit zusammenhängt, seine Lieder interessant zu machen, sondern gehe er in allen Dingen recht natürlich zu Werke, sein Talent wird ihn schon das Rechte finden lassen. Und damit scheide ich heute von ihm, hoffend, ihm bald wieder zu begegnen.

Der Ihrige.

Aus Stuttgart.

Das lange verschobene Concert der Harfenkünstlerin Frau Leonie Bianki, vormaligen Lehrerin am Pariser Conservatorium, hat doch noch stattgefunden, und zwar als erstes Concert im neuen Jahr (8. Januar). Mitwirkende neben der Concertgeberin waren Herr Concertmeister Lauterbach aus Dresden, Herr Hofopernsänger Reichmann aus München, Herr Pianist Dingeldey hier. — Bei Harfencompositionen ist man gewöhnt, nur die Namen Parish-Alvars, Godefroy und Oberthür zu finden. Der erstere fehlte auch diesmal nicht; ein für uns neuer Name war Thomas, der mit einem »grossen Duett« für Harfe und Clavier (Allegro con brio, Adagio, Allegro con spirito) auf dem Programm stand. Vielleicht war Ambroise Th. gemeint; jedenfalls ist's ein Franzose, denn ein Deutscher hätte schwerlich zu jener Instrumentenpaarung gegriffen, wie denn überhaupt das Verlangen nach Harfenklang specifisch französisch ist. Die Composition ist hübsch, ohne jedoch die günstigeren Regionen der Harfe auszunutzen; es werden recht häufig die hohen und höchsten Töne verwendet, welche so spitz und hart klingen, besonders im Forte. Weit harfengemässer ist der bekannte »Feentanz« von Parish-Alvars geschrieben, die zweite und letzte Nummer mit welcher Frau Bianki vor das Publikum trat. In beiden Nummern war virtuoses Spiel anzuerkennen. — Concertmeister Lauterbach ist längst als gediegener und geschmackvoller Geiger überall gefeiert. Er spielte Andante und Finale aus einem Concert von Goldmark, später die »Gesangsscene« (Recitativ und Andante) von Spohr (wo er an das Andante den Schluss eines andern Spohr'schen Andante, dem D moll-Concert entnommen, geschickt anknüpfte), darauf eine sehr schwierige Concert-Etüde eigener Composition und als Zugabe (*con sordino*) das für Violine und Clavier übertragene sogenannte »Abendlied« aus Schumann's vierhändigen Clavierstücken. — Herr Reichmann sang mit schöner, kräftiger Stimme »Wodan's Abschied« von R. Wagner, dann zwei Lieder (»Es blinkt der Thau« von Rubinstein und »Widmung« von R. Franz), deren zweites er nach dem Applaus wiederholte, schliesslich nochmals zwei Lieder (»Von ewiger Liebe« von Brahms und Schumann's »Ich grolle nicht«). Im Unterschied gegen die Wiedergabe der Wagner'schen Composition (welche, nebenbei bemerkt, nie ohne Orchester vorgeführt werden sollte) wurden sämmtliche Lieder, ohne Berücksichtigung ihres Inhalts, elegisch vorgetragen, in manchen Stellen beinahe weltschmerzlich; das männliche Auditorium wäre wohl mit der Hälfte des Gefühlsaufwandes zufrieden gewesen. Insbesondere blieb räthselhaft, warum in dem allbekannten Text der »Widmung« die letzte Verszeile: »Kennst du die eignen Lieder nicht?« dem Sänger gar so tragisch vorkam. — Herr Dingeldey spielte ausser den Begleitungen und dem Clavierpart des Duetts von Thomas noch selbständig drei kürzere Stücke (von S. Bach, R. Schumann und Schumann-Liszt), nach denen er gerufen wurde. — Das schon im Octoberbericht (Nr. 48) erwähnte »Luftresonanzwerk« Zachariä's kam in diesem Concert zu zweifacher Verwendung, einmal für Clavier, dann für die Harfe, indem diese sammt dem Stuhle der Spielerin auf einem mit den Luftzellen durchzogenen Podium ihren Platz hatten. Ein ähnliches, nur weit grösseres Podium war dem Flügel unterlegt, natürlich auch den Sitz des Pianisten aufnehmend; ausserdem befand sich ein flacher Luftzellenkasten an der Unterseite des Flügelkörpers angeschraubt. Durch Zufügung des Flügelpodiums (welches in dem Herrmann'schen Octoberconcert fehlte) entsteht das »grosse« Luftresonanzwerk, berechnet auf sehr ausgedehnte Concerträume. Dasselbe bewirkt hinsichtlich der Tonverstärkung nicht viel mehr als das kleine; Zachariä beabsichtigt aber auch mit seinen Apparaten in erster Linie nicht Verstärkung sondern Veredlung des Tons, und diese steht allerdings im Verhältniss der angewendeten Luftkanäle. Bei der Harfe zeigte sich besonders in den tiefen und mittleren Lagen, wie viel der Ton durch den Apparat an Schönheit gewinnt; den höchsten Lagen wird, wo man stark in die Saiten greift, durch kein Mittel veredelnd beizukommen sein.

Der 10. Januar brachte die dritte Quartett-Soirée der Herren Singer, Wehrle, Wien und Cabisius, unter Mitwirkung von Frl. Anna Mehlig für den Cavierpart des Quintetts von Rubinstein (Op. 99, G-moll), welches die Mitte einnahm zwischen dem schönen Schubert'schen Quartett in A-moll (Op. 29) und dem F dur-Quartett von Beethoven mit dem russischen Thema im Schlusssatz (Op. 59, Nr. 1). Zu dem melodiösen Quartett Schubert's steht das phantastische und dissonanzenreiche Quintett in schroffem Gegensatz; einigemal beleidigt Rubinstein darin recht geflissentlich das Ohr, und gewisse Partien möchte man wild nennen. Einzelne ruhigere Stellen gefallen, auch ein bewegtes Motiv welches an russische Nationalmelodien erinnert. Wahrscheinlich entdeckt man nach näherer Bekanntschaft mit der Composition noch manches Interessante; aber beim ersten Anhören lässt sie kühl, die unverkennbare Absicht zu packen und aufzureizen wird nicht erreicht. An die Ausführenden stellt das Quintett hohe Anforderungen in allen Stimmen; auch das Zuhören ist anstrengend für Den, der sich redlich bemüht, den leitenden Faden zu finden und festzuhalten. Von dem Pianisten Rubinstein hätte man vermuthen

können, er werde das Clavier etwas mehr hervortreten lassen als es geschieht; er behandelt fast durchweg das Streichquartett als gleichberechtigt mit dem Tasteninstrument, ja im Fortissimo nimmt dieses eine Kraft, wie Fräul. Mehlig sie besitzt, voll in Anspruch, wenn es nicht durch das Zusammenwirken der vier Geigen gedeckt werden soll. Da die Streichinstrumente sich selten blos begleitend verhalten, hatte Frl. Mehlig wenig Gelegenheit, die mannigfachen Vorzüge ihres Spiels, die Klarheit ihrer Scalen und Passagen, die überall angemessene Gefühlssprache, ganz unverkürzt geniessen zu lassen; wo aber solche Gelegenheit sich ergab, war der Eindruck um so erfreulicher, namentlich in den spärlichen Piano-Stellen. — Der Abend war recht geeignet, uns auf die betheiligten Künstler stolz zu machen. Hatten sie im Quintett sämmtlich bewiesen, dass ihnen keine Schwierigkeit zu gross ist, so zeigten die trefflichen Quartettisten an Schubert und Beethoven feines Verständniss und jene nicht immer vorhandene Pietät, welche sich im Einhalten richtiger, von Uebereilung freier Tempi kund giebt; speciell ihr Primarius kann durch Vergleichung mit den violinspielenden Gästen, die wir im bisherigen Verlaufe der Saison zu hören bekamen, in mehrfacher Hinsicht nur gewinnen.

Letzteres bestätigte sich wieder am zweiten »Kammermusik-Abend« des 20. Jan. (Pruckner, Singer und Cabisius), wo Singer die Suite von Ries in G-moll (Op. 26, also eine andere als die am 12. Dec. im populären Liederkranzconcert von Sauret gespielte) mit ebensoviel Kraft als Zartheit vortrug. Pruckner und Cabisius spielten die Variationen für Clavier und Violoncell von Mendelssohn (D-dur, Op. 17). Die drei Künstler waren vereinigt in Beethoven's G dur-Trio (Op. 1, Nr. 2) und dem Trio in Es-dur von Schubert (Op. 100). Wir haben zu bedauern, dass ein so ausgezeichneter Pianist wie Herr Professor Pruckner nur an diesen Kammermusik-Abenden zu hören ist.

Am 21. Januar gab der unter Leitung des Herrn Prof. W. Krüger stehende »Singverein« ein Concert, in welchem Fräulein Biance Bienchi aus Carlsruhe, die Pianistin Fräulein A. Nurik (eine Schülerin Krüger's) und der junge Violinist Herr M. Herwegh auftraten. Der Vereinschor sang das »Gebet« von Schubert (eine der schwächeren Compositionen des Meisters) und noch vier Nummern von L. Stark, Rheinberger, Bohrer und Tod. — Frl. Bianchi, welche noch in diesem Jahre ein Engagement an der Wiener Hofoper antreten wird, zeigte diesmal ihre virtuose Coloratur nur in einer einzigen Nummer, der »Tarantella« von Arditi; drei andere Nummern des Programms galten dem getragenen Gesang; diese waren die beiden Schumann'schen Lieder »Mondnacht« und »Schöne Fremde«, zuletzt das »Ave Maria« von Gounod. Ausserdem sang sie als Zugabe das schottische (eigentlich irische) Lied »Robin Adair« in einer von Boieldieu's Bearbeitung abweichenden Form, welche in neuerer Zeit als die Urform veröffentlicht worden, aber selbst nur eine ältere Bearbeitung ist; die älteste Form lautet anders. Bei Fräul. Bianchi's erstem Besuch Stuttgarts (13. Nov. v. J.) war es umgekehrt: dort stand dreien Coloratur-Stücken nur eine kurze Arie mit Cantilene gegenüber. Bezüglich der Cantilene schrieb ich damals (Nr. 52 d. Ztg.): »Ein schwaches Tremoliren dabei ist jedenfalls Absicht gewesen, denn eine so jugendlich kräftige Stimme hat noch nicht nöthig zu tremoliren.« Ich fürchte jetzt, darin falsch vermuthet zu haben. Absichtliches Tremoliren in einer Zeit, wo dies nicht mehr Mode ist, erschien von Anfang an einigermaassen auffallend; an jenem 21. Jan. aber nahm mit jedem der Lieder das Zittern der Stimme bemerkbar zu, so dass man sich der Besorgniss nicht entschlagen konnte, die energisch betriebenen, auf wenige Jahre zusammengedrängten Coloraturstudien möchten die Fähigkeit, den Ton ohne Vibriren zu halten, beeinträchtigt haben. Abgesehen vom Tremoliren, welches bei der Schönheit der Stimme doppelt bedauerlich ist, wurden die betreffenden Lieder mit wahrer Empfindung gesungen. — Fräulein Nurik spielte mit Herrn Herwegh das Rondo in H-moll (Op. 70) von Schubert, dann die Cis moll-Sonate von Beethoven (Op. 27, Nr. 2), in welcher sie ihrem Lehrer alle Ehre machte. — Eine höchst anerkennenswerthe Leistung Herwegh's war die »Ungarische Phantasie« von Singer, deren grosse und mannichfaltige Schwierigkeiten er mit Sicherheit überwand; zugleich zeigte sein Vortrag Gefühl und geläuterten Geschmack, namentlich in dem national gefärbten Einleitungssatz. — Die Schlussnummer des Concerts, das »Ave Maria«, ist bekanntlich eine Erweiterung der »Meditation über ein Bach'sches Präludium«. Der Name Bach war auf dem Concertprogramm gar nicht genannt, worüber man sich freuen musste, denn jenes arpeggirende C dur-Präludium aus dem »Wohltemperirten Clavier« hat als blosse Begleitung der Geigen- und Singstimme alle Selbständigkeit eingebüsst und durch die sentimentale Verlangsamung seinen Charakter gewechselt. Es heisst, der junge Gounod, welcher ursprünglich nur die Violine »meditiren« liess, habe durch diese Alliance mit S. Bach die Aufmerksamkeit des Pariser Publikums zuerst auf sich gezogen, wozu Bach selbst wohl wenig beigetragen haben mag. Gedruckt wurde die Arbeit erst später, nachdem Gounod durch seine »Margaretha« einen wirklichen Namen erlangt hatte. Die Veröffentlichung machte Glück, und nun bekam nach und nach die »Meditation« allerhand neue Gestalten, — ob durch Gounod selbst, weiss ich nicht. Man liess die Geige weg und nahm dafür Harmonium, oder man vertauschte das Clavier mit der Harfe, oder man restituirte die Geige und fügte neben dem Clavier eine Begleitung durch das Harmonium bei; endlich trat zu den drei Instrumenten gar noch eine Sopranstimme mit frommen Worten. Was doch alles durch den alten Bach in die Welt kommen kann, wenn nur die rechten Leute sich seiner annehmen!

Der Januarbericht darf wohl noch um einen Tag in den benachbarten Monat übergreifen. Am 1. Febr. gab Frau Annette Essipoff ein zweites Concert: einen Chopin-Abend. Auf dem Programm standen ausschliesslich Chopin'sche Compositionen (10 Nummern); durch anhaltenden Beifall veranlasst spendete die Künstlerin nach der vierten Nummer noch die Variationen von Rameau und am Schluss des Concerts einen Theil der zweiten Rhapsodie von Liszt. Die nämlichen Variationen hatte im November Frl. Krebs gespielt; für Frau Essipoff waren sie aber von irgend Jemandem (vielleicht von ihrem Gatten und ehemaligen Lehrer) zu modernen Virtuosenzwecken überarbeitet und reichlich aufgeschmückt worden. An diesem Abend befand sich Frau Annette in ihrem Element. Sie spielte ihren Lieblingscomponisten mit innigem Verständniss und feinem Ausdruck; besonders schön, oft wahrhaft poetisch, war der Vortrag der weicheren Partien, in denen zuweilen eine Stelle wie hingehaucht klang. Manche Leute wollten es ermüdend finden, einen ganzen Concertabend hindurch mit einem einzigen Namen bewirthet zu werden; Andere heissen es willkommen, wenn ihnen gestattet ist in derselben Stimmung zu bleiben. Für die nöthige Abwechslung sorgt Chopin selbst. In seinen grösser angelegten Compositionen begegnen uns Formlosigkeiten, sogar Schrullen, aber dann erscheint plötzlich eine reizende, manchmal ganz einfache Melodie oder eine geistvolle Zwischenfigur, die uns mit dem Ausbruch unklarer Leidenschaft versöhnt, — Krankhaftes und Urgesundes dicht nebeneinander. Ich wüsste keinen zweiten Componisten mit solchen Eigenthümlichkeiten zu nennen.

[33] Verlag von
Julius Hainauer, Königl. Hofmusikhandlung
in Breslau.

Adolf Jensen's
neueste Compositionen.

	ℳ
Op. 43. **Idyllen.** 8 Clavierstücke zu zwei und vier Händen.	
Die Ausgabe zu zwei Händen in einzelnen Nummern	10,50
Die Ausgabe zu vier Händen in einzelnen Nummern	11,50
Op. 45. **Hochzeitsmusik.** Ausgabe zu vier Händen in vier einzelnen Nummern und compl. — Ausgabe zu zwei Händen in vier einzelnen Nummern und compl. — Ausgabe für Piano und Violine, zu 7 ℳ, 5 ℳ, 6 ℳ.	
Op. 46. **Ländler aus Berchtesgaden.** Für Piano zu zwei Händen. Heft 1. 2 (ℳ 5,50.), compl.	5,00
Op. 47. **Wald-Idyll.** Scherzo für Piano zu zwei Händen	2,75
Op. 49. **Sieben Lieder** von **Robert Burns** für eine Singstimme mit Pianoforte. Complet (ℳ 3,75.) in sieben einzelnen Nummern à ℳ 0,75, ℳ 1,00, ℳ 1,25.	
Op. 50. **Sieben Lieder** von **Thomas Moore** für eine Singstimme mit Piano. Cplt. (ℳ 4,50.) in sieben einzelnen Nummern à ℳ 1,00, ℳ 1,25.	
Op. 51. **Vier Balladen** von **Allan Cunningham** für eine Singstimme mit Piano. Compl. 5 ℳ. In vier einzelnen Nummern à ℳ 1,50, ℳ 1,75.	
Op. 52. **Sechs Gesänge** von **Walter Scott** für eine Singstimme mit Pianoforte. Cplt. ℳ 5,50. In sechs einzelnen Nummern à ℳ 1,00, ℳ 1,25, ℳ 1,50.	
Op. 53. **Sechs Gesänge** von **Tennyson** und **Hemans** für eine Singstimme mit Pianoforte. Compl. ℳ 5,50. In sechs einzelnen Nummern à ℳ 1,00, ℳ 1,25, ℳ 1,75.	
Op. 54. **Donald Caird ist wieder da!** Gedicht von Scott für Tenor oder Baryton solo, Männerchor und Orchester oder Pianoforte. Partitur ℳ 3,50. Orchesterstimmen ℳ 6,00. Solostimmen ℳ 0,25. Chorstimmen ℳ 1,00. Clavier-Auszug ℳ 2,50.	
Op. 58. **Vier Gesänge für eine mittlere Stimme** mit Pianoforte. In vier einzelnen Nummern à ℳ 1,50, ℳ 2,00, ℳ 2,50, ℳ 3,00.	
Op. 59. **Abendmusik** für Pianoforte zu vier Händen	5,00
Op. 60. **Lebensbilder** für Pianoforte zu vier Händen. Heft I. ℳ 4,50. Heft II. ℳ 5,00.	
Op. 61. **Sechs Lieder für eine tiefe Stimme** mit Pianoforte. Compl.	5,00
Op. 62. **Silhouetten.** Sechs Clavierstücke zu vier Händen. Heft I. ℳ 3,50. Heft II. ℳ 4,50.	

[34]

22. Doppel-Auflage.

Clavierschule u. Melodienschatz

von

Gustav Damm.

Geheftet ℳ 4., in Leinenband mit Goldpressung ℳ 5. 50.

Steingräber Verlag, Leipzig.

[35] Soeben erschienen:

Franz Liszt's
Gesammelte Lieder.

Achtes Heft.

Pr. 4 ℳ 50 ₰.

Leipzig. **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[36] Soeben erschienen in meinem Verlage:

WALZER

für das

Pianoforte zu vier Händen

von

Johannes Brahms.

Op. 39.

Für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell eingerichtet

von

Friedrich Hermann.

Pr. 5 ℳ 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[37] Soeben erschien in unserm Verlage:

Benjamin Godard

Lieder

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

O bleibe: Wo du athmest, da nur leb' ich . . . . Pr. ℳ 1,00.
Herzenswunsch: Nichts weiter will ich ja verlangen - - 0,80.
Frühlingsnähe: Auf zu neuer Lebensglut . . . . - - 1,30.
Deine Augen: Sage mir, holde Zauberin . . . . - - 1,00.

Berlin. *Ed. Bote & G. Bock,*
Königliche Hof-Musikhandlung.
Leipzigerstr. 37 und Unter den Linden 3.

[38] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Orientalische Phantasie

für

Violine

mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabass oder Pianoforte

componirt von

G. Rauchenecker.

Prinzipalstimme 1 ℳ 50 ₰. Pianoforte 3 ℳ.
Streichquintett 3 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. Februar 1879. **Nr. 8.** XIV. Jahrgang.

Zur Geschichte der Instrumente und der Instrumentalmusik.

Wasielewski, W. J. v., Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin (J. Guttentag) 1878. VIII und 180 S. 8⁰. X Tafeln (Abbildungen musikalischer Instrumente) und 95 Seiten Musikbeilagen.

Lavoix, H. fils, Histoire de l'Instrumentation depuis le XVIe siècle jusqu' à nos jours. Paris (Firmin-Didot) 1878. XII und 470 S. 8⁰. (Ohne Tafeln und Noten).

(Fortsetzung.)

II.

Für die mittelalterliche Geschichte der Instrumente hat Lavoix den vortrefflichen Essai Coussemaker's in Didron's archäologischen Annalen*) benutzt [er beruft sich auch auf denselben (S. 33), aber insofern ungenau, als er auch den V. Band der Annalen mit aufführt, in welchem jedoch keine Fortsetzung des Artikels steht]. Coussemaker's Studie steht in ihrer Art einzig da, ist besonders durch die vielen von Künstlerhand ausgeführten Zeichnungen alter musikalischer Instrumente nach Reliefs, Miniaturen, Glasmalereien etc. werthvoll und verdient gewiss nicht nur die Beachtung, sondern auch die Nacheiferung deutscher Forscher. Ohne Zweifel lassen sich an deutschen Bau-Ornamenten und in den deutschen Bibliotheken noch viele Abbildungen musikalischer Instrumente ausfinden, die Coussemaker benutzt hätte, wenn sie ihm bekannt gewesen wären; hoffentlich versäumt kein für die Geschichte seiner Kunst ernstlich interessirter Musiker, wenn ihm dergleichen vorkommt, genau Copie zu nehmen! — Von besonderem Interesse ist bei Coussemaker und demzufolge bei Lavoix die Geschichte der Streichinstrumente [der Name »instruments à cordes frottées« begreift aber auch die Drehleier mit ein]. Der Ursprung der Bogeninstrumente ist noch nicht genügend aufgehellt, doch scheint die Annahme, dass das Abendland sie im Mittelalter aus dem Orient erhalten, nicht genügend begründet; sie stützt sich einzig auf die Namensähnlichkeit von Rubebe, Rubelle, Rebeca mit dem türkischen Rebab, Erbeb. Zum mindesten müsste diese Uebermachung sehr früh stattgefunden haben; denn die bereits von Gerbert mitgetheilte Abbildung einer Lyra aus dem 8. oder 9. Jahrhundert erweist diese als die natürliche Stammesmutter der Fideln und Gigen der folgenden Jahrhunderte. Wenn sie auch nur mit einer Saite bezogen ist, so weist sie dagegen einen Steg auf, ferner einen auf der Resonanzdecke frei aufliegenden am unteren Ende befestigten Saitenhalter und zwei halbkreisförmige Schalllöcher zu beiden Seiten des Steges; der Hals ist dünn, gestattet bequem ein Hinaufgleiten der Hand und hat keine Bünde, der Schallkasten ist birnenförmig, gerade wie bei der späteren Gigue, der Bogen ziemlich gestreckt. Auf diese höchst wichtige Figur, welche auch Coussemaker im III. Bande der Annalen wiedergiebt, nimmt Lavoix leider nicht ausdrücklich Bezug. Ueberhaupt hat aber Lavoix bei der Verwerthung des Coussemaker'schen Artikels einen Umstand von allerhöchster Wichtigkeit übersehen, nämlich den, dass die ältesten Streichinstrumente, nach den auf uns gekommenen Abbildungen zu urtheilen, der Bünde entbehren. Der Einwurf, dass die Zeichnungen resp. Reliefbildungen ungenau sein könnten, ist nicht zulässig; denn in der Hauptsache ist die gesammte Geschichte der Instrumente im Mittelalter auf jene Abbildungen basirt und die vielfache Uebereinstimmung derselben kann auch abgesehen von der notorischen Genauigkeit solcher Miniaturarbeiten als ein Beweis für die treue Nachbildung angesehen werden. Wir haben aber auch noch einen besseren Beweis, nämlich die bekannte Anweisung des Hieronymus de Moravia (13. Jahrh.) für das Spiel der Rubebe und Vielle (Tract. de Musica XXIX, bei Coussemaker, Script. med. aevi I. 152). Danach soll sowohl die Rubebe als die Vielle so gehalten werden, dass der Hals zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand liegt, und der Schallkörper dicht an den Kopf angesetzt wird. Die Finger werden dann im Allgemeinen so auf die Saiten aufgesetzt, wie sie natürlich darauf fallen und nur ausnahmsweise gekrümmt, z. B. wird *b* auf der zweiten Saite der Rubebe (*g*) gewonnen, indem der Mittelfinger nicht wie er natürlich fällt, sondern gekrümmt aufgesetzt wird (cum applicatione medii non naturaliter cadentis sed girati et supra ad caput rubebae tracti); der natürlich fallende Finger giebt nämlich *h*. Wären diese Vorschriften wohl erklärlich, wenn der Hals mit Bünden versehen gewesen wäre? gewiss nicht! Coussemaker selbst hat diesen Punkt übersehen, hebt ihn wenigstens nicht hervor, wenn auch seine Meinung, dass die Viellisten des 14. Jahrhunderts gewiss viel zur Einbürgerung der chromatischen Töne gethan haben*), da ihr Instrument deren Benutzung leicht

*) Annales archéologiques dirigées par Didron ainé. Darin im III., IV., VI., VII., VIII., IX. und XVI. Bande: Essai sur les instruments de musique au moyen-âge von E. de Coussemaker. Mit vielen Abbildungen.

*) Die Musica ficta war jedoch schon im 12. bis 13. Jahrhundert in vollem Gange; Johannes Cotto (Gerbert Scr. II. 249) meldet

machte (Annales VII. 163), auf die Voraussetzung hindeutet, dass die Bünde fehlten. Diese Erkenntniss ist von der allergrössten Wichtigkeit, da sie den Entwickelungsgang, welchen Lavoix wie auch Wasielewski für die Streichinstrumente annehmen, zum mindesten in Frage stellt; denn nach beiden erscheinen die Streichinstrumente mit Bünden als die älteren, und die Entfernung der Bünde als eine Neuerung, als Errungenschaft eines neuen Zeitalters. Diese Annahme ist nicht haltbar, sondern muss einer anderen gewiss nahe liegenden weichen. Coussemaker sogut wie Lavoix haben versäumt nach dem Ursprunge der Bünde zu fragen; sie würden sonst den Schlüssel zu dem Räthsel der Geigen mit Bünden haben finden müssen. Die Bünde eignen ursprünglich der Laute und Guitarre und tauchen daher erst im 14. Jahrhundert nach Einbürgerung dieser Instrumente im Abendlande auf. Das von Lavoix als »viole« vom »violon« unterschiedene Instrument des 16. Jahrhunderts, welches Sebastian Virdung als »Gross-Geigen« auffallender Weise (Wasielewski S. 49) mit Laute und Quinterne (Guitarre) zusammen nennt, während er die »cleinen Geigen« mit dem gleichfalls bündelosen »Trumscheidt« (Tromba marina) zusammen stellt, ist daher in der That nichts anderes als eine in ein Streichinstrument verwandelte Guitarre oder Laute, oder richtiger eine Vereinigung der Eigenthümlichkeiten der dem Abendlande lange vorher bekannten Fidel (Fidula schon im 9. Jahrhundert bei Otfrid V. 23. 395: lira ioh fidula ioh managfalta suegala) mit denen der Laute. Daher in den Ecken die beiden sichelförmigen Schalllöcher, welche wir schon auf der Lira des 9. Jahrhunderts fanden, und in der Mitte die »Rose« der Laute; daher der breite Hals mit den Bünden wie bei der Laute, daher das Fehlen des Steges. Auch die grosse und schwankende Anzahl der Saiten (nach Agricola 5—6, nach Virdung 9, nach Prätorius 12—15, vergl. Wasielewski S. 52), sowie deren Stimmung ($G\ c\ f\ a\ \bar{d}\ \bar{g}$ Wasielewski S. 54), — alles dies erinnert an die Laute. Dagegen ist die Bauart des Resonanzkastens eine direct für Streichinstrumente berechnete, nämlich mit manchmal sogar übertrieben grossen Seitenausschnitten, welche dem Instrumente beinahe die Form eines x geben; diese Einschnitte wurden für die Streichinstrumente nöthig, sobald dieselben mehr als drei Saiten hatten und diese entweder über einen gewölbten Steg oder von einem gewölbten Saitenhalter aus liefen: sollten nicht alle Saiten zugleich gestrichen werden, so war die der Resonanzdecke parallele Bogenführung nicht allein ausreichend, sondern eine gegen dieselbe gerichtete machte die Seitenausschnitte nöthig. Nach Hieronymus de Moravia (l. c.) und Elias Salomonis (Gerbert, Script. III. 20.) hatte die Vielle (Fidula, phiala — bei Johannes Cotto um 1100, vgl. Gerbert Scr. II. 233 —, Vitula, Vistula, Vidula, Viella, Viola, Vihuela sind sämmtlich synonym) schon im 13. Jahrhundert fünf Saiten, und die Abbildungen aus dieser Zeit (vgl. die Vielle aus einer Glasmalerei des 13. Jahrhunderts in der Kathedrale von Troyes bei Coussemaker, Annales VII) weisen auch richtig schon die Seitenausschnitte auf. Daneben erhielt sich aber die alte Form der Fidel, welche auf wenig Saiten berechnet war, mit ovalem oder birnenförmigem Schallkasten und mandolinenartiger Wölbung der unteren Resonanzdecke. Es ist anzunehmen, dass auch die Rubebe diese Gestalt hatte, da sie nur mit zwei Saiten bezogen wurde (cf. Hieronymus de Moravia l. c.). Im 12. Jahrhundert scheint für Instrumente dieser Art der Name Gigue aufgekommen zu sein, vermuthlich als Spottname, denn das französische »gigue« ist soviel als Keule, Schinken *); wahrscheinlich wurden die modernen geschweiften Formen der Instrumente vorgezogen [nicht mit Unrecht, da sie einen gewissen Fortschritt bedeuteten] und man mochte daher die Musiker, welche an der veralteten Form festhielten und lieber mit wenigen Saiten sich begnügten, verspotten. Lavoix hat das Verdienst, zuerst auf eine Stelle im Dictionnaire Johannes' de Garlandia (blühte 1210—1232, nicht in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, wie Lavoix angiebt, vgl. Revue de Toulouse 1. Febr. 1866) aufmerksam gemacht zu haben (S. 14), wo neben der Vielle (vidula) die Gigue (giga) genannt wird. Was unter vidula zu verstehen sei, hält Garlandia für selbstverständlich und bekannt; dagegen erklärt er giga (nach Lavoix' Uebersetzung): ‚la gigue est un instrument de musique qui passe pour imiter les sons d'orgue' (das ‚passe pour' klingt nicht gerade hochschätzend). Der Name Gigue scheint hiernach noch nicht allgemein bekannt gewesen zu sein, obgleich er ungefähr um diese Zeit auch in Deutschland auftaucht. Da der Name Geige in der Folgezeit den alten »Fidel« in Deutschland fast ganz verdrängte, so dass bei uns sogar die Instrumente Geigen hiessen, von denen man in Frankreich die Gigue gerade durch ihren Namen unterschied (eben die Vielle, Violon, d. h. die Instrumente mit Seiteneinschnitten), so darf man wohl annehmen, dass die alte Form sich gerade in Deutschland lange hielt und besonderer Beliebtheit erfreute; im 14. bis 15. Jahrhundert, als die lautenartigen Streich-Instrumente aufkamen und wie es scheint zu ganz besonderer Beliebtheit gelangten (wegen der Erleichterung reinen Spiels durch die Bünde) traten die alten Fideln in den Hintergrund und so ist es möglich, dass Virdung sie für unnütze Instrumente hält. Agricola dagegen verachtet sie nicht, erkennt aber die Schwierigkeit an, sie rein zu spielen und räth, sich zunächst mit Bünden dafür einzuüben und dann die Bünde weg zu schneiden. Bemerkenswerth ist, dass diese dreisaitigen »kleinen Geigen« in Quinten gestimmt wurden, eine Stimmungsweise, die ausser ihnen nur noch eine andere Art kleiner Geigen hatte, welche ebenfalls nur drei Saiten hatte und ohne Bünde gespielt wurde (wenn auch Agricola wieder fürs Studiren die Anwendung der Bünde empfiehlt), im übrigen von der Gestalt der »Grossgeigen« war, d. h. platter Schallkasten, Seitenausschnitte, drei Schalllöcher (zwei Sicheln und die Rose) und kein Steg; der Mangel des Steges war indessen hier nicht so bedenklich, da die Seitenausschnitte das Spiel auf jeder der beiden äusseren Saiten allein gestatteten. Offenbar hatte sogar diese Art ihre Vorzüge vor der anderen, älteren; die Seiteneinschnitte mussten jener doch entschieden für eine virtuosere Behandlung des Instruments fehlen. So ergiebt denn in der That die endliche Verschmelzung beider unsere heutige Violine, indem die Seiteneinschnitte auf das nothwendigste Maass reducirt werden, die Rose wegfällt und die Schalllöcher (in der Gestalt eines f statt c) dicht an den Steg rücken, der Hals die handliche Rundung von der alten Fidel übernimmt und an Stelle des auf dem Resonanzkasten befestigten Saitenhalters der Lautengeigen der frei aufliegende an der unteren Zange befestigte tritt. Bei näherer

schon von der Anwendung des ♭e, Franco v. Cöln (12. — 13. Jahrh.) gestattet zur Gewinnung von Consonanzen nach Belieben fingirte Töne einzuführen (Coussemaker Scr. II. 156), und Walter Odington (um 1240) kennt ausser ♭ und ♭e schon ♯f und ♯c. Dass die chromatischen Töne besonders in der Instrumentalmusik gebräuchlich waren, lehrt uns Philipp de Vitry (Coussemaker Scr. III. 26): »Nunc videndum est de ficta musica, quae instrumentis musicalibus est necessaria et specialiter in organis.«

*) Die Ansicht Coussemaker's (Ann. VII), dass gigue vom Deutschen »Geige, Gige« herstamme und dass dies der ursprünglich deutsche Name für ein ursprünglich deutsches Instrument sei, kann ich nicht theilen. Der Ausdruck ‚Gigéours d'Allemaigne' im Roman de Cléomadès des Trouvère Adenès beweist nicht einmal, dass die Deutschen das Instrument Gige nannten, sondern nur dass sie das Instrument spielten, das man in Frankreich Gigue nannte. Die Conjectur Wigand's, dass Geige von dem altnordischen *geiga* herkomme (= zittern) oder von *gigel* (hin und her zucken) ist mir bekannt; dieselbe erscheint aber darum durchaus unhaltbar, weil das Wort gige vor 1200 im Mittelhochdeutschen nicht vorkommt.

Betrachtung erweist sich die Gattung der Lautengeigen (ich erfinde diesen Namen) nicht eigentlich als ein Durchgangsstadium von der alten Fidel zur modernen Violine, sondern als eine Art Secundogenitur, eine Seitenlinie, die heute erloschen ist. Doch sind die letzten Glieder derselben: die Viola da gamba, die Viola d'amour noch heute in lebendiger Erinnerung, ja letztere hat sogar Meyerbeer noch einmal von den Todten zu erwecken versucht (in den Hugenotten). — Die kleine Skizze, welche ich da gegeben, ist freilich stark abweichend von der Darstellung Lavoix' sowohl wie Wasielewski's, sie lehnt sich aber an Lavoix' Quellenwerk (Coussemaker's Essay) an und benutzt Wasielewski's sehr ausführliche Excerpte aus den deutschen Autoren des 16. Jahrhunderts. Den Hauptpunkt der Divergenz habe ich bereits hervorgehoben: die irrige Annahme beider Autoren, dass die Instrumente ohne Bünde sich aus denen mit Bünden entwickelt haben. Zur Erklärung des von mir behaupteten Mangels an Uebersichtlichkeit in der Darstellung Wasielewski's habe ich noch zu sagen, dass einen Theil der Schuld davon die confuse Nomenclatur der deutschen Streich-Instrumente des 16. Jahrhunderts trägt: sie heissen allesammt »Geigen«, und wo wir dem Namen Lyra begegnen, kann dieser höchstens die Confusion vermehren, da er auch für Instrumente verschiedenster Art gebraucht wurde. Ich will nur erwähnen, dass jene uralte Fidel bei Gerbert Lyra genannt ist, dass dagegen im 16. Jahrhundert die Drehleyer Lyra heisst, Prätorius und Mersenne aber unter Lyra Lautengeigen mit einer erheblichen Anzahl von Saiten verstehen. Bei Lavoix dagegen ist die Uebersicht erleichtert durch die scharf unterscheidenden französischen Benennungen. Zunächst haben wir das Rebec (die Rebeca zuerst genannt bei Aimericus de Peyrato (vergl. Du Cange, gloss. lat. ad v. Baudosa), eine Benennung, welche, wie es scheint, Jahrhunderte lang ausser Gebrauch kam, um im 15. Jahrhundert wieder an die Stelle von Gigue zu treten. Der in Frankreich gewöhnliche Namen Vielle oder Viola (zunächst gleichbedeutend) wird, als die Instrumente mit Seiteneinschnitten aufkamen, der gewöhnliche Name für diese, während die ältere Form den Namen Gigue erhält. Im 15. Jahrhundert geht der Name Vielle auf die Drehleier über, die vorher Chifonie (Symphonie?) hiess, und Viole wird der eigentliche Name für die Streichinstrumente mit Seiteneinschnitten, während die ohne Einschnitte Rebec heissen. Im 16. Jahrhundert ist Viole der Name für die Lautengeigen und Violon der für die Instrumente mit Steg und ohne Bünde.

Von besonderem Interesse in der Darstellung Lavoix' ist die Geschichte der Drehleier; da Wasielewski (S. 28) der Meinung ist, dass dieses Instrument übelklingend und musikalisch ganz unergiebig gewesen sei, so ist es der Mühe werth, an der Hand Lavoix' das Vorurtheil gegen dasselbe zu bekämpfen. — Das Instrument ist alt und hat zweimal in grosser Beliebtheit gestanden. Wir finden dasselbe bereits im 10. Jahrhundert völlig entwickelt mit acht Tasten, welche zwei Saiten regieren, während zwei andere als Bordune unaufhörlich mitklingen; der Handgriff zum Drehen des mit Harz bestrichenen (die Stelle des Bogens vertretenden) Rades befindet sich am hinteren Ende des Instruments (vgl. Gerbert, de Cantu etc.). Sein Name ist damals Organistrum [was Coussemaker als organum instrumentum verstanden wissen will; das -istrum ist aber wohl nur eine Art Diminutivform mit etwas spöttischem Beigeschmack, wie das -aster in poetaster, also Organistrum = Oergelchen]. Irrig ist es, in jener Zeit Rota oder Rotta für gleichbedeutend mit Organistrum zu halten (etwa weil das Rad *rota, rotula* heisst); Rotta, das schon bei Otfrid V. 23. 397 vorkommt, ist soviel als Psalterium, ein mit dem Plectrum gespieltes Saiteninstrument. Notker erklärt (Psalm LXXX. 3.): »Daz Psalterium, *saltirsanch*, heizet nu in diutscun *rotta*.« Auf dem ins 12. Jahrhundert gehörigen berühmten Capitälrelief aus dem Kloster St. Georges zu Bocherville (jetzt im Museum zu Rouen) befindet sich auch ein Organistrum; dasselbe liegt quer über den Schooss zweier Frauenzimmer, das eine spielt es, das andere dreht die Kurbel. Vermuthlich dilettirten damals die Damen auf dem Organistrum wie heute auf dem Pianino. Im 12. bis 13. Jahrhundert wäre das Instrument nach Lavoix bei den Troubadours sehr beliebt und luxuriös mit Gold und edlen Steinen ausgestattet gewesen. Den Beweis dafür bleibt er leider schuldig; er vergisst, dass Vielle zu jener Zeit noch der Name für die Geigeninstrumente war, dass vielle und viole noch vollständig synonym waren. Im 15. Jahrhundert kam die Chifonie (diesen Namen hatte sie unterdess angenommen; wann? ist nicht bekannt — vgl. Coussemaker, Ann. III) in Misscredit, sie wurde das Instrument der Bettelmusikanten (Prätorius nennt sie noch: Bawren und umblaufende Weiber-Leyer). Sonderbarer Weise erhielt sie um diese Zeit den Namen Vielle, indem die vorher mit diesem Namen bezeichneten Instrumente nun nur Viole resp. Violon (mit dem erklärten Unterschied) genannt wurden. (Um dieselbe Zeit kam für die Gigue der Name Rebec wieder in Aufnahme). Im 17. bis 18. Jahrhundert aber wurde die Vielle wieder sehr beliebt, ja sogar Concertinstrument; Laroze und Janot (1701) waren Vielle-Virtuosen, das Instrument wurde reformirt durch Baton und Louvet, Componisten (Baptiste) schrieben für dasselbe, und Schriftsteller (Terrasson) verherrlichten es. Zum Schluss verweise ich noch auf die Beschreibung und umständliche Abbildung der vielle organisée (Orgelvielle) im IV. Band des ‚Art du facteur d'orgues' von Don Bedos de Celles (S. 624 ff. und Pl. 136). Wenn wir also auch vielleicht heute die Vielle nicht schön finden, so gab es doch eine Zeit, welche anders darüber dachte.

(Fortsetzung folgt.)

Francesco Antonio Urio.

(Schluss.)

Der hier besprochene Allabreve-Chor beschliesst die lange Reihe derjenigen Tonsätze, welche Händel aus dem Te Deum seines Vorgängers verwerthete. In den beiden Stücken, die nun noch folgen, einem Basssolo und dem Schlusschore, verlässt er Urio's Spur. Der letzte zur Benutzung gekommene Satz ist auch noch dadurch bemerkenswerth, dass Händel sich ihm auf längere Strecken treuer angeschlossen hat, als irgend einem der übrigen Stücke, denn nirgends folgt er dem alten Meister zum zweiten Male 17 Takte lang. Dass solches bei einem Chorsatze im alten Stil geschah, bekräftigt unsere obige Bemerkung, nach welcher Händel vorzugsweise derartige Sätze von den Componisten der Vorzeit treu oder nach ihrer ganzen Anlage im grösseren Umfange sich aneignete. Den Gründen dafür wollen wir hier nicht weiter nachgehen; denn dieselbe Thatsache wird später bei »Israel« und anderen Werken noch so oft in verschiedenartigen Beispielen zur Erscheinung kommen, dass erst dann der Leser das genügende Material besitzt, um sich daraus fast ohne unser Zuthun selber das richtige Resultat abstrahiren zu können. Dieser Selbstbeweis im rechten Lichte veranschaulichter und richtig erklärter Thatsachen wird doch der einzige sein, welcher vor einer strengen Prüfung zu bestehen vermag, und einen solchen zu erbringen sind wir um so mehr verpflichtet, je dreister die Oberflächlichkeit und die leichtsinnige Sophistik

hier ihren Spruch gefällt haben. Die »Schwäche«, welche Händel nach Herrn Hiller's Ansicht in der Benutzung fremder Tonsätze bekundet haben soll, nimmt sich angesichts der dargelegten Thatsachen bereits sonderbar genug aus, wie denn der Leser vor der profunden Gründlichkeit, mit welcher Herr Hiller den Sachverhalt untersuchte und in seiner »Plauderei« beurtheilte, nachgerade einen gewaltigen Respect wird bekommen haben. Auch was der harmlose George Smart vorbringt, wiegt nicht schwer; wenn er »zu bemerken wagt«, Händel habe »im vorliegenden Falle nicht Kiesel sondern bereits polirte Diamanten« sich angeeignet (s. Nr. 33 Sp. 519 des vor. Jahrgangs), so weiss jeder Leser nun hinreichend, dass dieses wirklich eine gewagte Bemerkung ist, da unsere Untersuchung ergeben hat, dass das grösste zusammenhängende Stück, welches Händel von Urio einfach oder so zu sagen als polirten Diamanten entlehnte, aus zwei Takten besteht. Das Bild vom Kiesel und Diamanten ist für das vorliegende Verhältniss im Allgemeinen nicht zutreffend, denn eine schrittweise Vergleichung hat uns überzeugen müssen, dass Händel die Formen seiner Vorgänger immer wieder zermalmte und ihre Kunst lediglich als Material, hin und wieder auch als allgemeines Schema, für sich benutzte; aber bei Urio könnte man jenes Bild noch am ehesten anwenden, weil sein Tonsatz wirklich in eigenthümlicher Weise unentwickelt, unpolirt geblieben ist.

Im Uebrigen ist sein Te Deum mit dem, was Händel daraus entnahm, musikalisch keineswegs erschöpft. Ein merkwürdiges Beispiel hierzu liefert der kurze Chorsatz, welcher dem zuletzt (Nr. 14) besprochenen Stücke »*Per singulos dies*« voraufgeht, zu den Worten »*Et rege eos*« (p. 116—119). Er ist nur 13 Takte lang, aber abgerundet und allseitig in sich vollendet, wie kein anderes Stück des ganzen Werkes. Dies wäre der Satz, nach welchem Jeder zuerst greifen würde, der nur darauf ausginge, das Beste aus jener Composition heraus zu picken. Das instrumentale Bassthema ist auffallend schön und bedeutend und muss sofort die Aufmerksamkeit erregen, viel mehr als das von Händel so genial verwerthete Anfangsthema, mit welchem es die Unisono-Gestalt gemein hat. Die ersten 5 Takte, die den Kern des Ganzen enthalten, wird man hier gern ansehen:





(Eintritt des Orchesters.)



Das mit dem Gesange einsetzende volle, durch Trompeten verstärkte Orchester spricht sich ebenfalls lebhaft, wirksam und in abgerundeter Form aus, fällt also diesmal nicht auseinander, wie so oft bei Urio, sondern nimmt Theil an der vortrefflichen Gestalt des Ganzen. Wahrlich, ein stehlenswerther Satz. Aber eben diesen liess Händel unberührt.

15.

Doch noch etwas Anderes ist zu erwähnen, was er Urio nachmachte, und dies betrifft den Chorsatz in fünf Stimmen. Sämmtliche Chöre des Italieners sind fünfstimmig und die Chöre Händel's ebenfalls, auch diejenigen (mit einer Ausnahme) welche keine Beziehung zu Urio haben. Man wird daher nicht sagen können, dass er in directer musikalischer Abhängigkeit von diesem hier zu der Fünfstimmigkeit gekommen sei; das oben dargelegte Verhältniss seiner Musik zu der seines Vorgängers schliesst eine solche Meinung ohnehin aus. Die im Saul benutzten Stellen aus Urio's fünfstimmigen Chören sind vierstimmig gestaltet; ihm waren alle Sättel gerecht und eine vorliegende bestimmte Form als solche fesselte ihn nie. Seine zur selben Zeit geschriebenen Oratorien haben fast durchgängig vierstimmige Chöre. Der königl. Kirchenchor, welcher das Dettinger Te Deum sang, war allerdings etwas anders zusam-

men gesetzt, als der Oratorienchor; aber die Trauerhymne, die sechs Jahre zuvor durch denselben Chor aufgeführt wurde, begnügt sich mit vier Stimmen. Das dreissig Jahre frühere Utrechter Te Deum ebenfalls.

Wir können also die Fünfstimmigkeit nicht auf irgend eine äussere Nöthigung oder Gewohnheit zurückführen, sondern müssen die erste Anregung dazu lediglich bei Urio suchen. Fünfstimmige Chöre boten für die Composition eine willkommene Abwechselung und waren für die Praxis auch nicht gerade täglich Brot. In seinen früher für denselben Kirchenchor angestimmten Weisen, den grossen Anthems, finden sich nur wenige Sätze für fünf Stimmen; diese Zahl ist daher immerhin für Händel eine ungewöhnliche zu nennen, wie sie es noch mehr für die Praxis seiner Zeit war, und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass das Dettinger Te Deum ohne Urio's Dazwischenkunft ebenfalls vierstimmige Chöre erhalten haben würde. Auf eine Nachahmung desselben deutet auch die Vertheilung der Stimmen. Beide schreiben für zwei Soprane. Wenn Händel in den Anthems fünf- oder sechsstimmig singt, verdoppelt er die männlichen Stimmen, lässt aber den Sopran der Knaben einstimmig gehen. Seine jetzige Einführung von zwei Sopranen zeigt zugleich, dass auch die Oberstimme der Kirchenchöre seit 30 Jahren bedeutend gereift war.

Man würde aber irren, wenn man annehmen wollte, Händel sei bei der Seltenheit mit welcher er den fünfstimmigen Satz anwandte, in demselben auch wenig geübt gewesen und habe deshalb von Urio werthvolle Winke erhalten. Dies würde gänzlich verkehrt sein. Händel konnte hierin von Urio nichts lernen; der letztere war im fünfstimmigen Satze kein Palestrina oder Marenzio, nicht einmal ein Steffani oder Colonna. Wenn Urio's fünf Stimmen auf vier zusammen gezogen würden, so möchte hin und wieder die dichte harmonische Füllung darunter leiden, aber bei der Verdoppelung der Intervalle und der Fortschreitung würde der Componist dann weit weniger ins Gedränge kommen. Dies gilt von den einfach harmonischen Stellen; die Mängel seines fünfstimmigen Satzes kommen aber hauptsächlich in den fugirten, mit Sologängen durchwebten Sätzen zu Tage. Wir haben solches schon oben gelegentlich hervorgehoben. Gleich der erste Satz dieser Art (*Te eternum*, p. 21) zeigt die erwähnten Mängel deutlich: der zweite Sopran muss sich als Füllstimme dazwischen drücken, auf die Gefahr hin, bald von rechts bald von links gestossen oder in den Schatten gesetzt zu werden. Wo eine Stimme (z. B. p. 46—52 bei *te Prophetarum* der erste Sopran) rein solistisch gestaltet ist, wirken die übrigen vier Stimmen als ein harmonisches Responsorium gut, wie immer in solchen Fällen; aber die Gesammtwirkung ist verpufft dadurch, dass das Solo dem bescheidenen Chore zuletzt davon läuft und allein den Satz beschliesst. Wie so etwas zu machen ist, in allen Arten und Formen, muss man von Händel lernen. Unter den fugirten Sätzen sind es namentlich die im Allabrevetakt oder im alten Stil geschriebenen, welche geprüft werden müssen, wenn es sich darum handelt, Urio's Stärke im fünfstimmigen Kunstsatze kennen zu lernen. Der erste derselben (*Sanctum*, p. 64 ff.) ist uns noch von Saul her erinnerlich und hat dadurch, dass Händel ihn dort in einer vierstimmigen Fuge nachbildete, die denkbar beste Kritik erhalten; die Anspannung von fünf Stimmen war bei Urio vielleicht zunächst schuld daran, dass aus dem Satze nichts geworden ist. Er stockt in der Entwicklung, nicht eine Entwicklung sondern eher eine Verwicklung ist das zu nennen, was uns hier entgegen tritt. Dies gilt mehr oder weniger von allen seinen derartigen Sätzen, und die Confusion der Stimmen würde noch viel grösser erscheinen, als wirklich der Fall ist, wenn die Stücke in genügender Länge ausgeführt wären und einen geringeren Reichthum musikalischer Gedanken besässen. So aber kommen sie durch alle Strudel immer noch recht gut hindurch, und die eindringlichen Schlusstakte, welche ihm stets zur Hand sind, thun dabei ein Uebriges.

An der in Nr. 52 des vor. Jahrgangs (Sp. 822) mitgetheilten Stelle *Quos pretioso sanguine* kann man wieder recht deutlich sehen, dass der alte Meister eigentlich nur für vier Stimmen Quartier hatte. Händel, obwohl er ein grösseres Haus besass, that also an dieser Stelle ganz recht, sich für die Benutzung im Saul auf vier Stimmen zu beschränken. Von der wahren contrapunktischen Mehrstimmigkeit, wo die Stimmen nach einander in natürlichem Flusse hervor quellen, bemerkt man bei Urio nicht viel; wenn er nicht mehr ausweichen kann, ist sein Witz bald zu Ende. Dadurch wird sein Satz — eben dieser fünfstimmige Kunstsatz — unruhig, aphoristisch und in der Stimmführung auffallend incorrect. Fehler der Abschriften sind deshalb sehr schwer zu corrigiren; man ist niemals sicher, das Richtige getroffen zu haben, weil man es mit einem incorrecten Autor zu thun hat. Wer kann z. B. sagen, wie pag. 94 im zweiten Takt die Singstimmen lauten sollen? In der Begleitung findet man sich durchweg besser zurecht. Die grossen Mängel seines Vocalsatzes ergaben sich aber hauptsächlich auch noch daraus, dass er den Gesang nicht hinreichend von den Instrumenten abhob, oder vielmehr, dass er diesen begleitenden Instrumenten vielfach sangbarere Gänge zuschrieb, als den wirklichen Sängern. Man vergleiche den Satz p. 53—55, und mehreres der Art. Wurde aber den Sängern das alte Vorrecht genommen, den Ton zu führen, so verlor damit das Ganze den eigentlichen Glanz und die auf Gesammtwirkung hinzielende Kraft.

Den Satz *Per singulos dies* p. 120 ff. haben wir bereits unter Nr. 14 besprochen. Es ist die am meisten fünfstimmig angelegte Fuge, was auch Händel dadurch bezeugt hat, dass er ihr eine längere Stelle entlehnte. Diese betraf indess, wie man sich erinnern wird, nur den Anfang, die Eintritte der Stimmen. Von der eigentlichen Durchführung muss man sich aber keine grossen Vorstellungen machen, denn eine solche ist in der That nicht vorhanden. Nachdem die Stimmen durch den ersten Antritt in Reih und Glied gestellt sind, schwärmen sie in andere Tonarten aus oder fahren eine Weile in Nebengedanken hin und her; dass sie in ihrem eigenen Gebiete nun sich zusammen thun und gemeinsam einen grossen Aufschwung nehmen sollten, kommt nicht vor; bald tritt eine Pause ein — und dann hat Urio immer einen guten Schluss bereit. Damit lässt sich recht wohl musiciren, nur tiefe contrapunktische Gestalten bilden sich nicht auf solche Weise.

Der Satz, mit welchem Urio sein Te Deum beschliesst, der ausgedehnteste seiner Allabreve-Chöre, »*In te Domine speravi*«, ist bereits in Nr. 52 des vor. Jahrgangs (Sp. 820—22) eingehend erläutert Wir begnügen uns daher zu sagen, dass es mit demselben hinsichtlich der Fünfstimmigkeit, des contrapunktischen Aufbaues und der Stimmenführung im Ganzen ebenso bestellt ist, wie mit seinen Namensvettern, unter denen er aber doch eine Ehrenstellung einnimmt, so dass durch ihn die grosse Composition einen würdigen Schluss erhalten hat. Und hieran knüpfen wir passend noch einige Worte über Urio's Kunst im Allgemeinen.

Was bei diesem Componisten als besonders bemerkenswerth auffällt, ist die durchgehends embryonische Gestalt seiner Tonsätze. Da ist kein Chor kein Sologesang, kein Duett kein Trio, keine fugirte keine einfache Harmonie, welche wären wie sie sein sollten und auf Grund der herrlichen Themen sein könnten; nichts oder doch nur sehr wenig davon ist reif ausgetragen. Und ein zweites Hauptmerkmal ist das Uebergreifen von Gestaltungsweisen, welche seiner Zeit erreichbar waren, in diejenigen welche erst durch die weitere Entwicklung der Folgezeit vollauf gelingen konnten. Sein Satz wird hierdurch formlos, das Gebilde erscheint oft mehr conglomeratisch als

organisch, die Modulation geht ruckweise vor sich und wenn sie dadurch auch einen gewissen stürmischen Ausdruck erzielt, so bleibt sie doch in den Tonformen unvermittelt steif und im Vortrage unfrei beengt, wodurch das Singen mitunter zum Lallen wird. Für das Uebergreifen in neue, lebhaftere oder erhabenere Weisen, als den Componisten seiner Tage durchgehends geläufig waren, zahlte Urio also einen zu hohen Preis: sein Werk erhielt dadurch die Spuren der Unreife und er selber musste lebenslang zur Seite treten, wenn die ersten Meister seiner Zeit aufgerufen wurden.

Der Schwerpunkt lag damals noch ganz und gar in der inneren Durchbildung der Formen: in der schönen Sangbarkeit, in der contrastirenden Verschmelzung des Sologesanges mit der Begleitung, in dem contrapunktischen Feingeflecht des Duetts, des Trios, des Chors in allen seinen Schattirungen; das Grosse wurde so zu sagen nur im Kleinen zu erreichen gesucht und auch vielfach auf eine bewundernswerthe Weise wirklich erreicht. Urio dagegen strebte nach äusserer Erweiterung und zwar auf einem ebenso unmöglichen als möglichen Wege, nämlich unter Vernachlässigung der inneren Durchbildung. Wäre er in Stimmführung, Tonart und Contrapunkt den besten Meistern gleich gewesen, so würde er eine ausserordentliche Höhe erreicht haben, denn er empfand ganz richtig, wodurch eine grössere Ausbildung der bisherigen Formen zunächst zu erzielen war, nämlich durch eine freiere Verwendung der betheiligten Instrumente. Er blieb aber im Halben stecken, und so kam es, dass seine Vorspiele gewöhnlich reicher und zusammenhängender sind, als das was mit dem Gesange darauf folgt; denn nicht darin entwickelt finden sich die fast immer gediegenen Gedanken des Vorspiels, sondern sehr oft verzettelt und in Neues verloren. Aber an Gedanken, an Einfällen, die von Gewicht sind, ist er überraschend reich, ebenso reich wie in seiner Composition an Mängeln.

Aus dieser Schilderung ergiebt sich der Schluss, dass eine derartige Musik als Vorlage, als Keim zu weiterer Gestaltung gleichsam von selbst sich darbietet. Unsere Schilderung ruht auf der obigen Entwicklung des Einzelnen, so dass angenommen werden darf, jeder Leser habe einen solchen Schluss bereits selber aus den Thatsachen gezogen. Ihm hierzu behülflich zu sein, durch treue und bequeme Vorlegung des Materials, war mein einziges Bestreben.

Urio als hochbegabter gedankenreicher Componist, der nicht das aus sich gemacht hat was aus ihm zu machen war, hatte Genossen in seiner Zeit. Der bedeutendste derselben war unser Reinhard Keiser, von welchem wir in einem folgenden Aufsatze mehr hören werden. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Singstimme.

Ludwig Grünberger. Liedercyklus. Fünf Gedichte von Hafis für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 44. Pr. ℳ 2,25.

—— **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 2 ℳ.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ob Herrn Grünberger's Lieder einschlagen werden? Es lässt sich ihnen mancherlei Gutes nachrühmen und Einzelnes ist dem Componisten trefflich gelungen. Unmittelbar packen aber werden sie schwerlich, doch möchten wir deshalb keinen Sänger davon abhalten, sie zu singen, um so weniger, als sich in ihnen durchweg künstlerische Gesinnung offenbart.

Richard Metzdorff. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 38. Pr. ℳ 2,80. Braunschweig, Julius Bauer.

Dem Componisten fehlt es nicht an Talent, das zeigen auch diese Lieder wieder, er muss nur sehen, dass ers in der rechten Weise verwerthet, muss nicht Besonderes vorstellen oder um jeden Preis geistreich sein wollen. Seine Begleitungen sind oft zu raffinirt ausgedacht, wollen zu viel sagen und werden so unnöthig schwer, ebenso ist seine Vorliebe für Dissonanzen oft störend. Darunter leidet der Gesang, der beim Liede doch wohl in erster Reihe steht. Die Melodie muss in natürlicher Weise ausgestaltet und weitergeführt werden und darf sich den Zufälligkeiten der Begleitung nicht ergeben. Des Verfassers Intentionen und Anfänge sind, was diese Lieder betrifft, nicht selten gut, ja man kann sagen schön, um so mehr ist zu bedauern, dass die ersten guten Eindrücke oft so schnell wieder verwischt werden durch das, was wir eben tadelten. In seinem und der Sache Interesse möchten wir dem Componisten etwas mehr Selbstkritik wünschen, nicht zu verwechseln mit Selbstbespiegelung. *Freidank.*

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von **Eduard Hille,** Op. 45. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. cpl. ℳ 2,50.

Δ. Warm und tief empfunden, zeichnen sich diese Lieder durch edle Melodik, interessante, doch immer maassvolle Harmonik, sowie — und das muss man heutzutage namentlich betonen — durch Sangbarkeit aus. Man spürt es denselben an, dass der Componist mit der ganzen Kraft eines reichen Gemüthslebens arbeitet und das auch wirklich empfindet, was er in seinen Liedern uns giebt.

Das erste Lied: »Wohl alle Tage, wenn ich bei dir bin« ist in grossen Zügen angelegt, dramatisch gehalten und lässt uns durch die Innigkeit der musikalischen Interpretation das allzu Reflectirte des Gedichtes vergessen. No. 2 »Es hat nicht sollen sein«, sowie No. 3 »Mein Engel hüte dein«, sind edel und einfach gehalten; das vierte Lied: »Schweigen« hat uns den tiefsten Eindruck gemacht. Ein warmer Frühlingshauch süsser Erinnerung an verlorenes Glück umkost das trauernde Herz, und die tiefsten Saiten unseres Gemüths werden ergriffen bei diesen Klängen. Ja, so singt ein Sänger von Gottes Gnaden, und Gottlob, dass es noch Tondichter giebt, die mit ihrem Herzblut schreiben. No. 5 »Nimm dich in Acht«, zeichnet sich durch Frische und Lebendigkeit aus, ein gewisser schalkhafter Humor durchzieht das Ganze und wird dieses Lied seine zündende Wirkung nirgends verfehlen. In No. 6 ist der Volksliedton mit grossem Glück getroffen.

Die sechs Lieder seien allen Sängern bestens empfohlen.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Kopenhagen.** (Kuhlau's Opern.) Die dänische Oper hat in neuer Einstudirung Kuhlau's »Die Räuberburg« gebracht, wozu Oehlenschläger einen ziemlich misslungenen Text geschrieben hat. Das Werk ist acht Jahre vor Weber's »Freischütz« geschrieben und besonders dadurch merkwürdig, dass man hie und da deutlich Vorboten jener bezaubernden, waldesduftigen romantischen Musik hört, welche im »Freischütz« sich in so wunderbarer Schönheit voll entfalten sollte. Es ist eine Uebergangsmusik von Mozart zu Weber, beiden zwar nicht ebenbürtig, aber doch von gelegentlich nicht geringem Reiz, so dass man die hohe Verehrung, die das dänische Publikum diesem in Deutschland wenig mehr beachteten deutschgeborenen Componisten in reichem Maasse entgegen trägt, sehr wohl begreift. Kuhlau hat bekanntlich noch mehrere Opern geschrieben, die sich aber, des schlechten Textes wegen, nie lange auf dem Repertoire

halten konnten, dennoch aber von Zeit zu Zeit auf Verlangen des Publikums, der Musik wegen, neu einstudirt werden müssen. Auch die »Zauberflöte« sahen wir jüngst im königlichen Theater, der Text nach der französischen Bearbeitung, die manches Befremdende enthält. Die Aufführung macht der dänischen Oper entschiedene Ehre, alle Partien sind in guten, zum Theil in den besten Händen, so dass man in die angenehmste Stimmung versetzt wird und vollbefriedigt das Haus verlässt. Schliesslich sei noch der ausgezeichneten Leistungen des grossen Gade'schen Orchesters im Musikverein gedacht. Das letzte grosse Concert im Casino brachte Schumann's Symphonie in Es, den ersten Theil von Haydn's »Jahreszeiten« und das liebliche erste Finale der Spohr'schen Oper »Zemire und Azor« zu Gehör. Auch die dänische Musik war durch ein stimmungsvolles Bruchstück aus einer ungedruckten Oper »Toveliile« von A. Hamerik vertreten, welches grossen und verdienten Beifall fand und sogar wiederholt werden musste. (H. N.)

∗ (Die renovirte Bach-Orgel in Arnstadt.) Zu den Denkmälern, welche hochverdienten Tonkünstlern Deutschlands errichtet worden sind, zählt seit dem 1. Juli v. Js. auch die in der St. Bonifaciuskirche (Neuenkirche) zu Arnstadt befindliche Orgel. Unter den ältern, in ihrer Ursprünglichkeit noch vorhandenen Orgelwerken ist es dasselbe, welches J. S. Bach im März 1703 nicht nur weihete, sondern auch von da ab bis zum 1. Juli 1707 in seiner ersten amtlichen Stellung spielte. In Folge eines im Jahre 1868 an Deutschlands Herrscher, Tonkünstler und Kunstverehrer erlassenen Aufrufs gingen Gelder ein im Betrage

von 6800 ℳ, welche durch einen Zuschuss
von 3900 ℳ der hiesigen Stadtgemeinde, sowie durch einen dgl.
von 3000 ℳ seitens des hiesigen Gotteskasten auf die
in 13,200 ℳ bestehende Gesammtsumme gebracht wurden. Mit solchen Mitteln erfuhr dieses im Jahr 1860 bis zur Unbrauchbarkeit desolat gewordene Orgelwerk vom Jahre 1882 ab bis zum 1. Juli 1878 durch die Herren Orgelbauer Julius Hesse aus Dachwig bei Erfurt und Friedrich Meisener aus Gorsleben bei Sachsenburg nach einem von dem jetzigen Organisten Musikdirector Heinr. Bernhardt Stade entworfenen Plane unter Bewahrung des ursprünglichen Prospectes und Beibehaltung sämmtlicher alten reparirten Stimmen eine solche vollständige Wiederherstellung und zweckentsprechende Erweiterung, dass es nun unter den grössten und vorzüglichsten Orgeln Deutschlands einen ehrenvollen Platz einnehmen dürfte. Nach einem im Februar d. J. versandten Bericht des Herrn Stade hat die Orgel jetzt folgende Gestalt:

A. Hauptwerk.
Weite Mensur.

1. Principal 8'
2. Bordun 16'
3. Hohlflöte 8'
4. ***Gemshorn** 8'
5. Gambe 8'
6. Gedackt 8'
7. Rohrflöte 8'
8. Schweizerflöte 8'
9. Octave 4'
10. Hohlflöte 4'
11. Rohrflöte 4'
12. Fugara 4'
13. Quintflöte 5⅓'
14. Quinte 2⅔'
15. Octave 2'
16. ***Cornett, C—H** 3fach 8'
    c—h 4fach
    c—f 5fach.
17. ***Mixtur 2' 5fach.**
18. ***Cymbel** 1'
19. ***Trompete** 8'

B. Manual.
Mittlere Mensur.

1. ***Principal** 8'
2. ***Quintatön** 16'
3. Spitzflöte 8'
4. ***Viola** d'amour 8'
5. Flauto traverso 8'
6. ***Gedackt** 8'
7. Quintatön 8'
8. ***Octave** 4'
9. ***Spitzflöte** 4'
10. Viole 4'
11. Flauto traverso 4'
12. ***Octave** 2' [?]
13. ***Quinta** 2⅔'
14. Scharf 3fach.
15. ***Mixtur** 2' 4fach.
16. Clarinetto 8'

C. Positiv.
Enge Mensur.

1. Geigenprincipal 8'
2. Lieblich-Gedackt 16'
3. Hessiana 8'
4. Pianoflöte 8'
5. ***Lieblich-Gedackt** 8'
6. Salicional 8'
7. Flauto dolce 8'
8. ***Geigenprincipal** 4'
9. Flauto dolce 4'
10. ***Nachthorn** 4'
11. ***Sesquialter.**
12. Octave 2'
13. Progressivharmonica 3fach.
14. Oboe 8'

D. I. Pedal.
Weite Principal-Mensur.

1. Principalbass 32' offen.
2. Principalbass 16'
3. ***Violon** 16'
4. Quintbass 10⅔'
5. ***Principalbass** 8'
6. Octavbass 4'
7. ***Posaune** 16'

II. Pedal.

1. ***Subbass** 16'
2. Violoncello 8'
3. Gedacktbass 8'
4. Trompete 8'

E. Windladen.

1. 4 Stück zum Hauptwerk.
2. 2 Stück zum Manual.
3. 2 Stück zum Positiv.
4. 6 Stück zu den Bässen.
5. 1 Magazinbalg.
6. 1 Ausgleichungsbalg.
7. 1 Regulator.

F. Nebenzüge.

1. Sperrventil fürs Positiv.
2. - - Manual.
3. 2 Sperrventile fürs Hauptwerk.
4. Sperrventil fürs 1. Pedal.
5. Fortezug.
6. Pianozug.
7. Crescendozug.
8. Decrescendozug.
9. Coppel des Hauptwerks zum Manual.
10. - - - - Positiv.
11. - - Manuals zum Positiv.
12. Pedalcoppel zum Hauptwerk.
13. - - Manual.
14. Calcantenwecker.

Die durch fette Schrift und einen Stern hervorgehobenen Register »repräsentiren die ursprünglich im Jahre 1703 vollendete Orgel«, sagt Herr Stade, was aber leicht den Irrthum erregen könnte, als ob die alte Orgel genau aus den genannten 22 Stimmen bestanden hätte. Aus Spitta's Bachbiographie erfahren wir, wie sie eigentlich aussah, und weil die dort mitgetheilte Disposition zugleich geeignet ist, mehrere Ungenauigkeiten in dem obigen Verzeichniss zu berichtigen, möge dieselbe hier ebenfalls einen Platz finden:

»Oberwerk.

1. Principal 8'.
2. Viola da gamba 8'.
3. Quintatön 16'.
4. Gedackt 8'.
5. Quinte 6'.
6. Octave 4'.
7. Mixtur 4fach.
8. Gemshorn 8'.
9. Cymbel 1' zweifach.
10. Trompete 8'.
11. Tremulant.
12. Cymbelstern.

Brust-Positiv.

1. Principal 4'.
2. Lieblich Gedeckt 8'.
3. Spitzflöte 4'.
4. Quinte 3'.
5. Sesquialter.
6. Nachthorn 4'.
7. Mixtur 1' zweifach.

Pedal.

1. Principalbass 8'.
2. Subbass 16'.
3. Posaunenbass 16'.
4. Flötenbass 4'.
5. Cornetbass 2'.

Manual- und Pedal-Koppel. Zwei Bälge, 8' lang und 4' breit.« (Spitta, J. S. Bach. 1r Band S. 220—21.) Die Beiträge »deutscher Herrscher, Tonkünstler und Kunstverehrer« zu der erneuerten Orgel in Arnstadt verdienen ja alles Lob; aber man liest nichts davon, dass auch diesmal einer der reichen Bürger jener Stadt etwas Erkleckliches beigesteuert hätte, wie doch beim Bau der alten Orgel geschah, wo 1698 ein Arnstädter Ehrenmann allein seine »800 Gülden« hergab (s. Spitta, Bach I, 218). Unserem Bedünken nach will dieses mehr besagen, als das Resultat öffentlicher Collecten, die jetzt so sehr in die Mode kommen; wenn eine lebendige Kunst, nicht blos das Kunstaffenthum, gedeihen soll, so müssen die Existenzmittel in demjenigen Bereiche beschafft werden, welcher die Wirksamkeit des Künstlers umschliesst. Dies wussten unsere musikbegeisterten Vorfahren, aber wir haben es ganz verlernt.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Februar 1879. **Nr. 9.** XIV. Jahrgang.

Zur Geschichte der Instrumente und der Instrumentalmusik.

Wasielewski, W. J. v., Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin (J. Guttentag) 1878. VIII und 180 S. 8°. X Tafeln (Abbildungen musikalischer Instrumente) und 95 Seiten Musikbeilagen.

Lavoix, H. fils, Histoire de l'Instrumentation depuis le XVIe siècle jusqu' à nos jours. Paris (Firmin-Didot) 1878. XII und 470 S. 8°. (Ohne Tafeln und Noten).

(Fortsetzung.)

III.

Das Buch Wasielewski's ist gemeinverständlich, hat aber auch einen wissenschaftlichen Werth, da es aus seltenen Werken des 16. Jahrhunderts, welche sich nur in wenigen Bibliotheken vorfinden und nicht verschickt werden, das Nöthigste mittheilt, sodass es ein für historische Arbeiten brauchbares Hülfsbuch ist. Solche von ihm excerpirte Werke sind Virdung's »Musica getuscht« (in den Bibliotheken zu Berlin und Wien), Agricola's »Musica instrumentalis deutsch« (2. Auflage*) zu Berlin, Leipzig und Wien, 1. Auflage nur in Berlin), Luscinius' »Musurgie« (Bologna; aber auch zu Leipzig), Judenkünig's Lautenbuch (Wien), Gerle's »Musica Teusch«; 2. Auflage als »Musica und Tabulatur« etc. (beide zu Berlin) u. s. w. Verdienstlich ist auch die Mittheilung einer ziemlich grossen Anzahl (31) Instrumentalcompositionen im Anhange (Tänze, Präambeln, Recercari, Fugen, Canzonen, Fantasien, Toccaten etc. für Laute, Orgel, vier Geigen oder anderes Ensemble — die Wahl der Instrumente schrieben je die Componisten äusserst selten vor — von ungenannten Componisten des 16. Jahrhunderts, sowie von Willaert, Buus, den beiden Gabrieli [9 Nummern], Horatio Vecchi, Orlando di Lasso etc.). Die Tabulaturen sind ziemlich ausführlich abgehandelt (S. 21—28 und 39—48); doch wäre wohl zu wünschen gewesen, dass Wasielewski ausser den 8 Takten in Orgeltabulatur (S. 27) für diejenigen, welchen nicht Tabulaturwerke leicht erreichbar sind, etwas mehr der Art gegeben hätte, wenn auch dafür eine der Compositionen in den Beilagen hätte wegbleiben müssen. — Lavoix macht sich die Sache leichter, er giebt nur allgemeine Bemerkungen über die Lauten-Tabulaturen (S. 71—75) ohne ein einziges System zu entwickeln; allerdings sagt er (S. 74) ganz richtig, dass die Bedeutung der Buchstaben resp. Zahlen der Tabulatur von der Stimmung der Saiten abhing, welche sehr variirte. Vincenzo Galilei kennte 12 Arten der Lautenstimmung, denen natürlich 12 Arten der Tabulatur entsprachen. Das Princip der Orgeltabulatur hätte aber doch entwickelt werden müssen. Nun will ja Lavoix freilich nicht ein Hülfsbuch zum Studium der Geschichte der Instrumentalmusik geben, sondern einen Abriss dieser Geschichte selbst, nicht Forschungen nebst Darlegung der Methode und der Mittel zu denselben, sondern nur Resultate. Sein Buch ist für das grosse Publikum bestimmt, in noch viel höherem Grade als das Buch Wasielewski's, darum sind auch seine Citate fast ausnahmslos französisch, und detaillirte Erörterungen streitiger Fragen sind durchaus vermieden. Selbstverständlich ist das grosse Publikum, auf das er rechnet, das französische. Das Maass von Interesse, welches er von diesem Publikum für die historische Entwickelung der Instrumente voraussetzt, ist freilich sehr gross; auch dürften von diesem Gesichtspunkte aus anschauliche Zeichnungen nur ungern vermisst werden. Derer, welche zur Illustration seiner Darstellung Coussemaker's Essay vergleichen können, dürften doch auch in Frankreich nur wenige sein.*) Hier hat Wasielewski das Richtigere gefühlt; die Knittelverse Agricola's, die er in grossem Maassstabe excerpirt, sind nicht nur dem Forscher interessant, sondern werden auch vom dilettirenden grossen Publikum mit Amüsement gelesen, und ebenso werden gerade die Abbildungen dem Buche viele Freunde machen.

Wasielewski folgt in der Besprechung der Instrumente des 16. Jahrhunderts der Eintheilung Virdung's; dieser Umstand trägt die Schuld daran, dass seine Darstellung etwas bunt und schlecht disponirt erscheint. Virdung unterscheidet vier Arten der »saitenspiele«: 1. Die clavierten Instrumente: Clavicordium, Virginal, Clavicimbalum, Claviciterium und Lyra (= Drehleier). 2. Die Instrumente mit Bünden: Laute, Guitarre und Gross-Geigen (die ich oben Lautengeigen nannte). 3. Die Instrumente ohne Tasten und ohne Bünde mit vielen Saiten: Harfe, Psalterium, Hackebrett. 4. Die Instrumente mit nur 1—3 Saiten: kleine Geigen (Fidel) und das Trumscheydt. Diese rein

*) Im Vorbeigehen sei eine unlogische Wendung bei Wasielewski monirt (S. 94): »in der [ ] zweiten 1545 erschienenen vielfach veränderten Ausgabe seines [gleichfalls in Knittelversen geschriebenen] Buches.« Die eingeklammerte Stelle gehört vor ‚zweiten', oder noch besser: »in der 1545 erschienenen vielfach veränderten, gleichfalls in Knittelversen geschriebenen zweiten Ausgabe seines Buches.«

*) Die Reproduction der Tafeln aus dem Coussemaker'schen Essay war jedoch nicht statthaft, zumal dieser sie ausdrücklich verboten hat (Anm. XVI. 98). Ob vielleicht Lavoix in seinem Buche »La musique dans l'imagerie du moyen âge« solche Zeichnungen gegeben, ist mir nicht bekannt; er verweist aber nirgends darauf.

äusserliche Anordnung, welche neben der Zahl der Saiten das Hauptgewicht auf Bünde und Claves legt, trennt die unbedingt zusammengehörigen Instrumente der ersten und dritten Art durch die der zweiten; ferner gehören die Lyra sowie die Grossgeigen mit den Instrumenten der ersten Art zusammen. Da Agricola, den Wasielewski im übrigen hauptsächlich benutzt, diese fehlerhafte Trennung der Streichinstrumente nicht hat, so ist der die Uebersicht gefährdende Conflict unvermeidlich. Lavoix gliedert glücklicher: 1. Instruments à cordes frottées: violes et violons, vielles. 2. Instruments à cordes pincées: luths, théorbes et guitares, pandores, la harpe. 3. Instruments à cordes avec clavier: l'épinette, le clavecin et le piano. Da eine Gliederung nach der historischen Entwickelung nicht gut möglich ist, so kann man mit dieser wohl zufrieden sein. Die Eintheilung der Blasinstrumente ist bei beiden ungefähr die gleiche. Wasielewski emancipirt sich von Virdung's Anordnung und betrachtet zuerst die Flöten (Schnabelflöten und Querflöten nebst ihren Synonymen: Pfeife, Russpfeiff, Plockflötlein, Schweitzerpfeiffen), dann die Krummhörner, Schalmeyen (die Vorfahren unserer Oboe), Zincken und endlich die Blechinstrumente (Busaun, Feldtrumet, Clareta etc.). Lavoix unterscheidet: I. Instruments à bouche droite ou latérale: flûtes droites et traversières. II. Instruments à anche double: hautbois, bassons, cromornes, musettes et cornemuses. III. Instruments à anche simple: clarinettes et saxophones. IV. Instruments à embouchure en bois: cornets à bouquin et serpents; en cuivre: cors, trompettes. V. Instruments à vent et à clavier: l'orgue, l'anche libre. Besondere Beachtung verdient bei Lavoix der Hinweis auf eine zu beobachtende eigenthümliche Tendenz der modernen Instrumentenfabrication und Instrumentation. (S. 147) »Der eigenartige Charakter der Instrumentenfabrication unserer Zeit ist das Bestreben, vollzählige Familien gleicher Klangfarbe und Construction herzustellen.« Er weist darauf hin, dass wir die oboenartigen Instrumente beinahe für alle Lagen besitzen (englisch Horn, Fagott, Contrafagott) und wie die Clarinettenfamilie übercomplet ist (S. 125: »Clarinettes aigues en *la*♭, *fa*, *mi*♭, *re*; Cl. soprano *ut*, *si*♭, ou *la*; Cl. alto *fa* ou *mi*♭; Cl. basses *ut* ou *si*♭; Cl. contrebasses *fa* ou *mi*♭«). S. 147: »So kommen wir auf einem ganz anderen Wege auf das Instrumentalsystem des 16. Jahrhunderts zurück; besonders wird das aber bei den Blechblasinstrumenten von Tag zu Tag auffallender . . . . . besonders verdanken wir den beiden Sax (Vater und Sohn) Erfindungen, welche auf die Herstellung vollständiger Familien von Instrumenten gleicher Klangfarbe und Construction, vom Bass bis zum Sopran hinauf, gerichtet sind.« S. 148: »Die Herstellung von Familien von Blechinstrumenten hat dem Militärorchester mehr Schmiegsamkeit, Klangfülle und Kraft gegeben . . . aber diese Vortheile werden durch schwere Uebelstände aufgewogen. Die leichte Ansprache und Klangfülle ist um den Preis der verschiedenen Klangfarbe erkauft. Allerdings haben die Bässe heute mehr Wucht als je, aber es giebt auch nichts Monotoneres und Schwerfälligeres als diese dicken Bässe . . . und in einem Ensemble von Instrumenten gleicher Klangfarbe erdrücken die Bässe immer die Oberstimme, sobald man die Musik aus einiger Entfernung hört.« Er redet den Naturhörnern, Naturtrompeten und Zugposaunen ernstlich das Wort und schliesst das IV. Capitel (S. 150): »Rossini, Meyerbeer, Ambr. Thomas, Gounod (ich füge hinzu: Mendelssohn, Schumann, Raff, Brahms) haben die alten Instrumente nicht aufgegeben: folgen wir ihrem Beispiel! gönnen wir den neuen Ankömmlingen ihren Platz und fordern wir von ihnen, was sie leisten können, aber geben wir darum nicht die Verschiedenheit der Klangfarben auf, welche dem Tondichter unentbehrlich ist!« Vielleicht sieht Lavoix zu schwarz; die Accompletirung der Familien geht ja nicht auf eine Verdrängung von irgend einer Species unserer Orchesterinstrumente hinaus (abgesehen von den Blech-Naturinstrumenten), sondern sie sucht im Gegentheil die Klangfarbe, welche wir für eine einzelne Tonlage haben, auch für andere zu gewinnen. Die Bassclarinette will das Fagott nicht verdrängen — ich glaube hier befindet sich Herr Lavoix in einer etwas irrigen Anschauung. Dagegen ist seine Bemerkung, dass wir uns dem Systeme des 16. Jahrhunderts nähern, allerdings richtig und fein, und diese Erkenntniss kann nur nützlich sein, nicht zur Verhinderung, sondern zur Beschleunigung der Entwickelung dieser Richtung. Die Vorzüglichkeit der Wirkung eines von drei oder vier Instrumenten gleicher Art hervorgebrachten Accordes ist uns ja durch die drei Posaunen, die vier Hörner unseres Symphonieorchesters, durch die drei Flöten, drei Trompeten, drei Oboen (incl. englisch Horn), drei Clarinetten (incl. Bassclarinette), drei Fagotte (incl. Contrafagott) Wagner's hinlänglich bekannt, von dem Nibelungen-Orchester noch zu geschweigen, wo die Familien auf vier vervollständigt sind.*) Die Gruppirung der Instrumente des 16. Jahrhunderts in Familien hat auch Wasielewski genügend hervorgehoben, sie ist freilich dermaassen hervortretend, dass sie unmöglich übersehen werden kann. Ihre Enstehung verdankt sie dem Umstande, dass man im 15. und 16. Jahrhundert gewohnt war Vocalcompositionen ohne jede Veränderung (etwa im Arrangement heutiger Art) durch Instrumente vorzutragen oder auch bei Vocalaufführungen einzelne Stimmen durch Instrumente zu vertreten oder zu verstärken. Man sucht daher jede neu auftauchende Instrumentenspecies sogleich zur Familie zu vervollständigen, d. h. dieselbe in verschiedenen Dimensionen entsprechend dem Umfange der Discant-, Alt- oder Tenor-, und Bass-Stimme herzustellen (Alt- und Tenor-Instrumente wurden meist nicht unterschieden). So gab es denn drei Species der (5—6saitigen) Grossgeigen (Lautengeigen), ebenso der kleineren (viersaitigen und dreisaitigen) Arten dieser Gattung und ebenso der dreisaitigen Giguen (Fideln, Geigen mit Steg, kleinen Geigen). Die Lauten schieden sich in grosse und kleine Lauten, als Bassinstrument kam die Theorbe hinzu (Anfang des 17. Jahrhunderts); auch die Guitarre existirte in verschiedenen Dimensionen, besonders wenn man Bandoer und Mandörchen als Instrumente derselben Art ansieht, wozu man berechtigt zu sein scheint. Mit gleicher Vollständigkeit war das Princip durchgeführt bei den Blasinstrumenten; sowohl die Schnabel- als Querflöten existirten in drei [nach den Zeichnungen — vgl. Wasielewski Taf. VIII — sogar in vier] Dimensionen, ebenso die Krumhörner und Zincken; für die Schalmeyen besass man noch kein Bassinstrument, das Fagott war zwar schon 1539 erfunden, scheint aber zunächst ein orgelartiges, mit einem Blasebalge bearbeitetes Instrument gewesen zu sein (seine Beschreibung ist ziemlich unmotivirter Weise bei Wasielewski zwischen die der Streichinstrumente gerathen). Ueberhaupt hat die Erfindung guter Bassinstrumente den Instrumentenmachern immer viel Kopfzerbrechen gemacht; so vorzüglich wir heute assortirt sind — im 16. Jahrhundert stands damit noch schlecht und zwar ebenso für die Streich- als die Blasinstrumente. Lavoix hebt mit Recht hervor (S. 53), dass die neuere Musik (seit dem 17. Jahrhundert) kräftigere Bassinstrumente brauchte, welche im Stande waren die Fundamentaltöne genügend hervorzuheben und den Rhythmus deutlich auszuprägen. Dazu waren die sanften vielsaitigen Bassinstrumente der Lautengeigen (Violen) nicht geeignet, ebensowenig oder noch weniger die Theorbe. Doch musste in Ermangelung eines Besseren die Gambe (Viola da gamba) lange die Stelle ausfüllen, welche heute das Violoncello einnimmt. Die Erfindung des Violoncello wird gewöhnlich Tardieu zugeschrieben, aber schwerlich mit

*) Ich will nur auf die vier Tuben aufmerksam machen: eine Tenortuba, zwei Basstuben, eine Contrabasstuba.

Recht; der père Tardien wurde 1705 geboren, das Cello ist aber schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht mehr selten. Der erste Cellist im Orchester der Pariser Oper war Baptistin (1725). Der erste Contrabass rückte dagegen schon 1716 in dasselbe Orchester ein (Todini) und verdrängte durchaus die Bassviolen. — Ueber alles dies finden sich bei Lavoix zahlreiche Daten, auch vorübergehender Erscheinungen wie J. S. Bach's Viola pomposa, des Violoncello piccolo, Violino piccolo etc. wird gedacht und selbst Einzelversuche wie Vuillaumes Doppel-Contrabass (1855), der übrigens schon im 17. Jahrhundert Vorgänger hatte (S. 56), werden registrirt. — Einige Zahlendruckfehler mögen hervorgehoben sein: S. 22, Text Z. 2 v. u. l. 1299 statt 1209; S. 53, Z. 15 v. o. l. 1617 statt 1717; S. 63, Z. 1 o. l. XVIe siècle statt XIe. Für einen Druckfehler möchte ich auch das Citat von Ambros' Musikgeschichte als zweibändigen Werkes ansehen (S. 184). Der vierte Band erschien 1878, der dritte schon 1868!

(Schluss folgt.)

Ueber die graphische Darstellung polyphoner Musik überhaupt und über Fugenanalysen.

„Nur erst wenn dir die Form klar ist, wird dir der Geist klar werden."
Schumann.

1.
Zur Einleitung.

Die Einheit, welche man neben der Mannigfaltigkeit von jedem Kunstwerke zu fordern gewohnt ist, wird bei polyphoner Musik im engeren Sinne des Wortes, d. h. bei solcher, in welcher jede Stimme sowohl der Fortschreitung als dem Rhythmus nach verschieden ist, nur dann zu erreichen sein, wenn gewisse, Anfangs gegebene Gedanken später immer wiederkehren, obwohl in verschiedener Verbindung und Beziehung. Solche von uns gemeinte Gedanken sind die »Themen« der Fugen und Canones oder die »Motive« anderer strenger Setzweisen, und ihre oftmalige Wiederkehr bietet uns die Möglichkeit solche Musik zu schematisiren.

Da ein Verständniss der älteren Musik ohne genaue Kenntniss der polyphonen Formen nicht denkbar ist, so erscheint es erwünscht, um so rasch als möglich zu diesem Verständnisse zu gelangen, diese Formen in übersichtlichster Weise darzustellen.

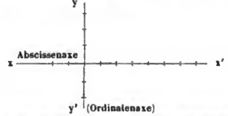
Die einschlägigen Lehrbücher bieten in dieser Beziehung Vieles, von unseren Lesern Gekanntes und Geschätztes, deshalb wollen unsere folgenden Zeilen auch nur ein weiterer Beitrag zu vorhergegangenen Bemühungen sein.

2.
Graphische Darstellung von einzelnen Motiven.

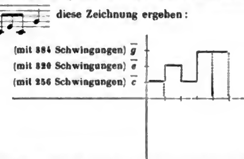
Dass es immer das Wesen der Notenschrift seit dem Gebrauch der Taktstriche gewesen sei, gleiche Zeiten wenigstens annähernd durch gleiche Räume auszudrücken, dass aber andererseits aus den verschiedensten Gründen dieses Wesen oft zurückgedrängt werden musste, ist jedem Denkenden schon bei sich selbst klar geworden; deshalb brauchen wir auch nicht erst mit dem grossen Königsberger Philosophen und seinen Nachfolgern in der Behandlung des Zeit- und Raumbegriffes, uns auf dem etwas schlüpfrigen Boden der transscendentalen Aesthetik zu tummeln, sondern klopfen im Vorbeigehen bei der seit neuerer Zeit in so vielen Wissenschaften sehr beliebt gewordenen analytischen Geometrie an.

Man pflegt nämlich, Uebersichts halber, Vorgänge, die rhythmisch ablaufen, in der Weise graphisch darzustellen, dass eine horizontale Linie mit ihren Einheiten die Zeit repräsentirt, während auf ihr senkrecht die Intensitäten des Vorganges verzeichnet werden. Insofern wir hier Musik graphisch darstellen wollen, muss gleich bemerkt werden, dass wir im Folgenden daran festhalten werden, gleichwerthige Takte oder Noten (also gleiche Zeiten) durch gleiche Längseinheiten auszudrücken.

Wir benutzen also zunächst jene Linie, welche die analytische Geometrie Abscissenaxe nennt.



Wollten wir darauf senkrecht nach einem bestimmten Maasse die Tonhöhe auftragen, so würde sich z. B. für folgendes Motiv diese Zeichnung ergeben:



Die Maasseinheiten auf der Abscissenaxe stellen uns also in diesem Falle Achtel-Noten vor, die Entfernungen von c zu e eine Differenz von 64 Schwingungen in der Secunde etc.

Doch dies nur nebenbei mit der Bemerkung, dass unsere Notenschrift seit ihren Anfängen sich unbewusst nach diesen Principien der analytischen Geometrie gebildet hat. (Bei den Neumen sind noch keine Spuren solcher Darstellungsweise zu finden.) In derselben Weise stellt man auch einfache und complicirte Wellenbewegungen (durch Sinnscurven etc.) dar; eine erst zu erfindende Notenstenographie oder Musikschnellschrift, die auch neben dem in neuester Zeit von Edison erfundenen Phonographen noch von Werth für den praktischen Musiker sein könnte, müsste auf derselben Basis aufgebaut werden.

3.
Uebersichtliche Darstellung von Fugen.

Bei unseren Fugenanalysen wollen wir blos das festhalten, was oben von der Darstellung gleicher Zeiten gesagt wurde. Es stellen uns hiebei horizontale Linien die einzelnen Stimmen vor, bei denen wir, der Einfachheit wegen, auf die Wiedergabe ihres Steigens und Fallens verzichten; zum Trost für unsere Leser soll auch weiter von analytischer Geometrie nicht mehr die Rede sein. Auf diesen horizontalen Linien wird ferner durch einen dicken schwarzen Strich angedeutet, wann die betreffende Stimme das Thema bringt; hinzugefügte Buchstaben etc. können noch überdies anzeigen, auf welcher Stufe das Thema erscheint, ob es vergrössert, verkleinert oder umgekehrt ist. Durch eine Doppellinie mit leerem Zwischenraum wollen wir die Stimmen bezeichnen, wenn sie das Thema nicht bringen, und die horizontale Linie allein (d. h. ohne schwarzen Strich und ohne Doppellinie) giebt uns die Pausen der entsprechenden Stimme zu erkennen.

Es soll uns hier eine der meistgespielten Fugen aus dem bekanntesten Fugenwerke, aus dem wohltemperirten Clavier, als Beispiel dienen, und zwar die dreistimmige G dur-Fuge des zweiten Theiles.

Führer in *G*. *)

Oberstimme.
Mittelstimme. 3/8
Unterstimme.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Gefährte in *D*. 8.

9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18.

Thema in *G*.

1. u. 2. Takt des Thema in *G*.

19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28.

Takt 1 u. 2 des Thema in *D*. 1. u. 2. T. des Thema in *E*.

1. u. 2. Takt des Th. in *a*.

29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38.

1. u. 2. T. des Th. in *H* | Thema in *e*.

39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48.

49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58.

Verarbeitung der verschiedenen Motive des Thema.

59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68.

Thema in *G*.

69. 70. 71. 72.

Nun wollen wir gern zugestehen, dass aus solchen Darstellungen allein Niemand wird Fugen schreiben lernen, doch insofern hoffen wir Anerkennung zu finden, als auf die besprochene Weise der grosse Plan von Fugencompositionen mit einem Blick zu überschauen ist; ein wichtiger Behelf beim Studium von Fugen.

Noch leichter zu schematisiren sind andere polyphone Formen, wenn man die einzelnen Motive mit Buchstaben bezeichnet, welche man auf die symbolischen Linienstücke schreibt, wodurch man auf kleinem Raume sämmtliche vorliegende Combinationen dieser Motive überblicken kann.

Zum Schluss noch eine Probe hiefür aus dem A moll-Präludium des zweiten Theiles vom wohltemperirten Clavier.

---

*) Im Gegensatz zu Carl van Bruyk (Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Claviers u. s. w.) nehmen wir hier das Thema als so lange dauernd an, bis der Gefährte eintritt, denn es wird in eben dieser Länge mehrmals wiederholt, und die gekürzten Wiederholungen können nicht maassgebend sein, weil man sonst überhaupt nur die ersten zwei Takte dieser Fuge als Führer ansehen dürfte, was ungereimt wäre.



Tritt ein neues Motiv hinzu, so muss natürlich auch ein neuer Buchstabe eintreten.

Sinnige Lehrer und Schüler werden sich weitere Combinationen dieser Darstellungsweise leicht selbst erfinden oder das Gegebene nach ihrem Naturell und Bedürfniss umformen.

Die angegebenen Methoden dürften für Unterrichtszwecke auch im Grossen sehr geeignet sein, wie sie sich schon im kleinen Kreise durch ihre Anschaulichkeit bewährt haben.

Theodor Frimmel.

Ueber Händel's fünfstimmige Chöre.

(Nachtrag zu dem Artikel über Urio in der vorigen Nummer.)

Was in dem letzten der Urio-Artikel über Händel's fünfstimmige Kirchenchöre gesagt wurde, hat in seiner aphoristischen Kürze dem Gegenstande keineswegs Genüge thun können. Wir gehen jetzt auf denselben etwas näher ein und zwar um so mehr, weil einige frühere Angaben berichtigt werden müssen. »Nachtrag und Berichtigung« könnte man deshalb auch die folgenden Bemerkungen überschreiben.*) Denn sie sind zunächst veranlasst durch den Satz in der vorigen Nummer Sp. 121, Zeile 3, nach welchem das 1713 componirte und aufgeführte Utrechter Te Deum mit vierstimmigen Chören »sich begnügt« habe, gleich der Trauerhymne von 1737. Dies ist aber nicht richtig; es muss vielmehr heissen, jenes Te Deum habe sich mit vier Stimmen nicht begnügt, denn es beginnt vierstimmig und läuft sodann in fünf bis sieben Stimmen aus. Die zwölf Absätze, aus welchen das Werk besteht, haben folgende Stimmenzahl und -Vertheilung:

1. *Chor* »Wir preisen dich — Alle Welt verehret dich«, zu 4 Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).
2. *Soli und Chor* »Dir singt der Engel lauter Chor«, zu 4 Stimmen (Tenor I II III und Bass, also Männerchor).
3. *Soli und Chor* »Vor dir Cherubim und Seraphim«, zu 5 Stimmen (Sopran I II, Tenor I II, Bass).
4. *Soli und Chor* »Der hochgelobte heilige Chor der Apostel«, zu 5 Stimmen (Sopran I II, Tenor I II, Bass).
5. *Chor* »Du bist der Herr der Ehren«, zu 5 Stimmen (Sopran I II, Tenor I II, Bass).
6. *Soli und Chor* »Als auf dich du nahmest die Erlösung der Welt«, zu 5 Stimmen (Sopran I II, Tenor I II, Bass — nur 6 Takte).
7. *Chor* »Du sitzest zu der Rechten des Herrn«, zu 5 Stimmen (Sopran I II, Tenor I II, Bass).
8. *Soli und Chor* »Und wir glauben dass du kommst«, zuerst 4, am Schluss 5 Stimmen (obige Vertheilung).
9. *Chor* »Tag für Tag erschallt dein Preislied«, zu 7 Stimmen in zwei Chören (Sopran I II und Tenor — Tenor I II III und Bass).
10. *Chor* »Deinem Namen zum Ruhm«, zu 5 Stimmen (Sopran I II, Tenor I II, Bass).
11. *Soli und Chor* »Verleih' uns Herr, zu schirmen uns heut'«, zu 6 Stimmen (Sopran I II, Tenor I II III, Bass).
12. *Chor* »O Herr, auf dich steht mein Hoffen«, zu 5 Stimmen (Sopran I II, Tenor I II, Bass).

Der 9. und 10. Chor sind in der deutschen Uebersetzung verbunden, in der Composition wie im englischen Texte aber geschieden, daher es besser ist, sie getrennt aufzuführen.

Hieraus ist nun zu ersehen, dass zwar der längste Chor des Ganzen, der erste, rein vierstimmig ist, dass aber acht von den übrigen Chören mehr oder weniger für fünf Stimmen geschrieben sind oder, wie es sich in Wirklichkeit verhält, dass bei ihnen die getheilten Soprane zwischen vier und fünf Stimmen hin und her schwanken.

Bevor wir über diese Art der Fünfstimmigkeit mehr sagen, wollen wir uns die übrigen Kirchenwerke Händel's aus jener Zeit ansehen, zunächst das mit diesem Te Deum eng verbundene Anthem, bekannt als Utrechter Jubilate. Es besteht aus sechs Sätzen, von denen aber zwei rein solistisch sind:

1. *Solo und Chorus* »O frohlocke in dem Herrn«, zu 4 Stimmen (Sopran, Tenor I II, Bass).
2. *Chor* »Dient dem Herrn mit Freuden«, zu 5 Stimmen (Sopran I II, Tenor I II, Bass).

(3. *Duett* »Und erkennt, dass der Herr«, für Tenor und Bass.)

4. *Chor* »O gehet ein zu seinen Thoren«, zu 4 Stimmen (Sopran, Tenor I II, Bass).

(5. *Trio* »Denn der Herr ist freundlich«, für Tenor I II und Bass.)

6. *Schlusschor* in zwei Absätzen: »Ehre und Preis« zu 8 Stimmen in zwei Chören (Sopran I II und Tenor I II — Tenor I II und Bass I II), und »Wie es war im Anbeginn ... Amen« zu 5 Stimmen (Sopran I II, Tenor I II, Bass).

Hier haben wir im Wesentlichen dieselbe Art, nur überwiegt die Vierstimmigkeit innerlich wie äusserlich; der Mittelpunkt des Ganzen, der erhabene Chor Nr. 4, ist rein vierstimmig.

(Schluss folgt.)

Compositionen von Heinr. Schulz-Beuthen.

Besprochen von **Robert Musiol.**

Wenn irgend ein unbekannter Dichter singt:

Das Herz ist mannigfaltig
Und wunderbar gemacht:
Das eine schlägt gewaltig,
Das andre leis und sacht,

*) In der vorigen Nummer, welche mir nicht zur Revision vorlag, sei noch ein sinnstörender Druckfehler angemerkt: Sp. 122, Z. 19 steht zu lesen, Urio habe »auf einem ebenso unmöglichen als möglichen Wege« nach Erweiterung gestrebt; es muss aber heissen: »auf einem ebenso unmöglichen als *misslichen* Wege«.

so lässt sich das ebenso wahr und treffend auf die Tonkünstler beziehen. So oft und so wunderbar verschieden man auch schon Töne das Höchste und Tiefste singen und sagen liess, immer wieder tauchen Tondichter auf, die uns neue Seiten der unendlich mannigfachen Kunst offenbaren. Der Born ist unerschöpflich! Freilich muss man dazwischen hinein so und aber viele Lückenbüsser mitnehmen, die im Ewig-Nachtretenden uns sogar fast das Schönste und Höchste verleiden könnten, die als Hündlein von den Brosamen leben, welche von den Tischen der Reichen fallen; wer aber wollte mit Steinen auf sie werfen! Auch sie müssen sein! Sind sie doch der Mörtel, der die Steine zum Ganzen fügt und als solches zusammenhält.

Um so mehr und aufrichtiger freut man sich aber, trifft man im täglichen Verkehr mit Kunst-Erzeugnissen auf Erscheinungen, die schon auf den ersten Blick die Originalität, das schönste und höchste Ziel im Schaffen ihres Autors bekunden. Es geschieht dies zwar selten, denn einestheils ist zwar die echte Kunstbegeisterung vorhanden, aber die Schaffenskraft fehlt, andererseits ist diese da, aber Zeit und Gelegenheit brachten um den Ernst des Strebens. Beispiele lägen oft zu nah! Aber ohne Umschweife gesprochen, heut bin ich wieder einmal in der Lage, auf Compositionen aufmerksam machen zu dürfen, deren Autor Schaffenskraft und Kunstbegeisterung im höchsten Maasse, in vollkommenster Weise in sich vereint. Es liegen von H. Schulz-Beuthen Werke verschiedenster Gattung vor uns, aber jedes einzige zeigt ihn von der künstlerisch reifsten und angenehmsten Seite. Nun soll zwar nicht gesagt sein, dass ein Opus dem anderen an höchstem Kunstwerthe gleich sei; das aber muss betont werden, dass keines der Werke des jungen Meisters der Mode, dem Bedenklichen und Vergänglichen huldigt: jedes der Werke ist ein Stück Leben und Seele eines gottbegnadeten, tiefgebildeten Künstlers!

Es liegen vor:

- Op. 2. Orientalische Bilder. Acht Clavierstücke in Menuetten- und Scherzoform. 2 Hefte. 1873.
- Op. 3. Walzer für Clavier zu vier Händen. 1873.
- Op. 4. Befreiungsgesang der Verbannten Israels. Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. 1873.
- Op. 9. Ungarisches Ständchen für Violine und Clavier. 1874.
- Op. 10. Characteristische Clavierstücke zu vier Händen. 1874.
- Op. 11. Kinder-Sinfonie.
- Op. 16. Drei Clavierstücke im ernsten Stile. 1874.
- Op. 17. Stimmungsbilder in freier Walzerform. 1874.
- Op. 20. »Sieh' der Frühling kehret wieder«, für vierstimmigen Männerchor. 1874.

In diesen — sämmtlich bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erschienenen — Werken zeigt sich der Autor von verschiedensten Seiten: als Instrumental- und Gesangs-Componist, bald tiefsinnig, ernst, bald launig neckend, hier in strengster Form, da und dort seiner duftig überquellenden Phantasie die Zügel schiessen lassend! Sie gewähren einen ganzen Einblick in des Autors Künstlerleben, sie geben von seinem Ringen und Bringen ein schönes und wohl nach den meisten Seiten erschöpfendes Bild! Wahrlich, ein schönes Bild, eine wohlthuende Künstlererscheinung, wie sie gerade nicht zu häufig anzutreffen sind. Denn, wenn auch Mancher mit dem ersten, oder höchstens den zwei ersten Werken vielversprechend auftritt, wie selten geschieht's, dass die Folge dem entspricht. Nicht immer mag der Künstler allein daran Schuld haben, theils mag das Leben, theils anderes ungünstiges Verhältniss seinen Theil dazu beitragen; aber es ist so, es ist wirklich so, man hat mir's nicht blos geschrieben, man kann's tagtäglich selbst beobachten! Und es berührt eine Künstlernatur desto sympathischer, je seltener Einem eine begegnet, die es ernst mit der Kunst und mit — sich meint, aber noch mehr, wenn sie Saiten anzuschlagen weiss, die in unserm Herzen widerklingen und es mit Blumen und Träumen überschütten. Und das erging uns so mit den Werken, welche vorliegen. Man spielt dergleichen Werke nicht, man erlebt sie. Da und dort tauchen liebe, theure Gestalten auf, dort wogt Seligkeit, da Trauer, dort verklärt seligstes Liebeslächeln unser Gemüth, da regnets Thränen, und Gott weiss, recht salzige und selige Thränen! Ja gewiss, es giebt so viel, so viel Musik nur zum Hören, sie mag auch mitunter recht schön sein, aber die schönste, die echteste ist doch die für's Gemüth!

(Schluss folgt.)

Kritische Briefe

an eine Dame.

20.

Eine Verlags-Angelegenheit.

Jeder Verleger hat seine Mohren, — Verlagsartikel, welche nicht weiss zu waschen sind. Ist der Mohr klein und hat er Aufnahme gefunden z. B. in einem Heft Lieder oder Clavierstücke, so ist der Schaden nicht gross, die Kritik pflegt das Ding laufen zu lassen und todt zu schweigen, und der Verleger, ist er einsichtig, wird dasselbe thun. Den Componisten seitens des Verlegers zu controlliren, wird in den meisten Fällen schwierig, wenn nicht ganz unthunlich sein. Sind übrigens die Begleiter des Mohrenkindes gesund und gut, so kann es dem Verleger auf etwas Papier und Druckerschwärze mehr nicht ankommen. Tritt der Mohr nicht in Gesellschaft, sondern allein und selbständig auf, so kann er, besonders wenn er gross und recht schwarz ist, sich nicht so leicht durchschmuggeln; er wird bald erkannt, auch vom Publikum, und kommt diesem die Kritik nur einigermaassen zu Hülfe, so sind die Tage des Mohren gezählt und der Verleger, hat er ihn auf eigne Kosten ausstaffirt, bleibt an ihm hängen und hat das Nachsehen. Gefährlicher für die Kunst sind die in den verschiedenartigsten Farbenschattirungen auftretenden Mischlinge, weil sie das weniger geübte Auge — und dieses überwiegt ja im Allgemeinen — leicht täuschen können; das geübtere findet deren Abstammung vom Mohrengeschlecht bald heraus. Die Mischlinge setzen auch die Kritik am meisten in Verlegenheit und bereiten ihr viel Verdruss; gegen sie ist letztere ohnmächtig, wenn der Verleger durch augenblickliche Erfolge seiner Mischlinge sich verleiten lässt, diese besonders zu protegiren. In den meisten Fällen würde man mit Erfolg an den Kunstsinn desselben appelliren können, wenn — das Geschäft nicht wäre. Ein sehr um- und einsichtiger und zugleich kunstsinniger Verleger, Chef einer der angesehensten Verlagsfirmen, die am liebsten Gutes edirte und noch edirt, äussert sich in Betreff dieses Punktes folgendermaassen: »Leider kann ich es nicht immer umgehen, Werke von zweifelhaftem musikalischen Werthe herauszugeben. Man verlangt Rücksichten von der Welt, ist ihr somit auch solche schuldig. Auch ist ja der Geschmack des Publikums so verschieden, dass in einem Musikverlag vielerlei Arten von Compositionen vertreten sein müssen, wenn er für jede Geschmacksrichtung Passendes bieten soll. Der Verleger berücksichtigt sich selbst am besten, wenn er das Publikum berücksichtigt. Gewisse Kategorien von Menschen sind nun einmal nicht geschaffen, um sich über das Alltägliche erheben zu können und doch haben auch diese ein Recht, zu existiren und nach ihrer Art zu geniessen. Mir persönlich macht es mehr Freude, solche Werke zu verlegen, welche für

ein feiner gebildetes musikalisches Publikum geschrieben sind, ich bin aber der goldenen Mittelstrasse nicht abhold, weil auf ihr oft eher die Mittel zu finden sind, deren es bedarf, um das wirklich Gute und Schöne zu unterstützen.«

Man wird, will man unparteiisch sein, zugeben müssen, dass vom Standpunkte des Verlegers als Geschäftsmannes aus kaum anders geredet werden kann. Zuzugeben braucht man aber nicht, dass auch auf den notorisch schlechten Geschmack Rücksicht genommen werden müsse, sowie dass für den weniger musikalisch Gebildeten das auf niedriger Kunststufe Stehende gut genug sei, denn auch ihm lässt sich das Gute zugänglich machen, man muss nur die rechten Mittel und Wege wählen. Doch so ist es von dem Herrn sicher auch nicht gemeint, sonst könnte ihn seine eigne Praxis widerlegen, denn ausgesprochen Schlechtes edirt er nicht, aber seine Mischlinge hat auch er wie jeder Andere, wenn auch in verhältnissmässig geringer Zahl. Der Satz »Der Verleger berücksichtigt sich selbst am besten, wenn er das Publikum berücksichtigt« ist ziemlich dehnbar, lässt sich vertheidigen, aber auch anfechten, je nachdem. Im Munde eines kunstgesinnten Verlegers, wie des obigen, hat er nichts Gefährliches. Was nun die »goldene Mittelstrasse« anlangt, so kann man nichts dagegen haben, wenn der Verleger auf ihr Mittel sucht, »um das wirklich Schöne und Gute unterstützen zu können«. Mag er auf ihr wandeln, wenn er sich nur nicht zu weit nach unten von ihr entfernt; die Gefahr liegt um so näher, als solche Strasse in der Regel weniger scharf abgegrenzt ist. Oder denke er um Gotteswillen nicht »der Zweck heiligt das Mittel«, denn was er so auf der einen Seite gut zu machen suchte, verdürbe er auf der andern wieder. Alles hat seine Grenzen. Es muss wohl richtig sein, denn man hört es von zu vielen Seiten bestätigen, dass grössere Werke, zumal von noch nicht allgemein gekannten Componisten, häufig durch kleine wenig bedeutende, aber sogenannte gängige Artikel herausgerissen werden müssen. Da kann man also nur wünschen, dass die »goldene Mittelstrasse« sich dem Verleger so ergiebig zeigt, dass er nicht nöthig hat, bei Edition grösserer oder grosser Werke die Componisten derselben zu den Herstellungskosten heranzuziehen. Unter solchen Verhältnissen kann die Kritik vorübergehend Mischlinge als Mittel zum Zweck toleriren und entschuldigen; sonst aber wird sie ihre Selbständigkeit dieser Musiksorte gegenüber nie aufgeben dürfen. Der Gegensatz zwischen den Forderungen der Kritik oder, was hier gleichbedeutend ist, der Kunst und denen des Verlegers kann in der Praxis durch ein Nachgeben von beiden Seiten wohl gemildert, aber nicht aufgehoben werden. Man darf aber in dieser Beziehung unsern Verlegern schon einiges Vertrauen schenken. Was würden sie z. B. zu einem Collegen sagen, der nur mit Mischlingen und niedrigeren Musiksorten sich befasste und einzig und allein auf Gelderwerb ausginge, ohne sich im mindesten um Kunst zu kümmern? Würden sie ihn nicht gleich der Kritik mit Verachtung strafen? Sicher. Unsere deutschen Verlagshandlungen, die kleineren nicht ausgenommen, besitzen ihren Ehrgeiz und suchen ihr wohl erworbenes Renommé und die Würde ihres Hauses zu wahren. Die bedeutenden alle haben sich um die Kunst in vielfacher Weise verdient gemacht, ihr auch, wenn nöthig, Opfer zu bringen gewusst und das geschieht noch von ihnen. Man kann sie mit vollem Rechte »hochherzig« nennen.

Trotzdem ist zu bedauern, dass von unseren Verlegern nicht noch mehr geschieht oder geschehen kann, denn an ihrem guten Willen zweifle ich nicht, um angehende und weniger gekannte talentvolle Componisten zu unterstützen, grössere Werke von ihnen ans Licht zu ziehen, Schätze der Vergangenheit zu heben und was weiter dahin gehört. Und damit käme ich zu der eigentlichen Pointe meines Briefes, die darin besteht, dass ich auf den Vorschlag zurückkomme, eine Sachverständigen-Commission zu bilden, deren Aufgabe es wäre, ihr zugehende neue Werke zu beurtheilen und zu entscheiden, ob und was der Veröffentlichung werth sei, was nicht. Ich habe den Vorschlag bereits in meinem 5ten Briefe (Nr. 41 d. Ztg. von 1877) gemacht und erlaube mir, auf das dort in aller Kürze Gesagte zu verweisen. Der Cardinalpunkt dabei ist, dass die Verleger sich moralisch verpflichteten, das von der Commission Gewählte zu ediren; sonst behielten sie selbstverständlich volle Actionsfreiheit in Bezug auf ihren Geschäftstrieb. Auf so manchen Componisten würde eine Einrichtung, wie die in Rede stehende, insofern von gutem Einfluss sein, als er sorgsamer und gewissenhafter arbeitete, wenn er wüsste, dass die Commission über ihn zu Gericht sässe. Das wirklich Schlechte, davon bin ich überzeugt, würde so mehr und mehr zurückgedrängt, der moderne musikalische Markt an Solidität gewinnen, der Sinn für das Hohe und Schöne in der Kunst würde mehr geweckt und gefördert und in immer weitere Kreise getragen, überhaupt Kunst und Künstler mehr gefördert werden, von Vortheilen anderer Art abgesehen. Sollte das nicht des Schweisses der Edlen werth sein? Man wird mir vielleicht entgegnen, dass bei den derzeitigen musikalischen Parteiverhältnissen die Zusammensetzung der Commission ihre besonderen Schwierigkeiten haben werde. Mag sein für den allerersten Anfang, sonst aber wäre über sie schon hinwegzukommen. Findet man noch immer Künstler, welche das Ehrenamt eines Preisrichters übernehmen, so werden sich auch für diese Ehrenposten welche finden lassen. Ich meine auch nicht, dass eine Commission genügend sei, sie allein würde die Arbeit schwerlich bewältigen; es wären mehrere, für jede Hauptbranche z. B. eine, niederzusetzen und zwar auf Zeit, denn der Wechsel hat seine Vortheile. An dem collegialischen Verfahren müsste festgehalten werden, es ist das am wenigsten parteiische und deshalb dem Einzelrichteramt unbedingt vorzuziehen. Doch einstweilen genug davon. Ich möchte wünschen, dass auch andere Stimmen sich über den Vorschlag vernehmen liessen und zu einer Discussion einladen, der die geehrte Redaction die Spalten dieser Zeitung zu öffnen hoffentlich nicht abgeneigt ist. Vor allen Dingen wäre es nöthig, zu erfahren, wie die Herren Verleger sich zu dem Plane stellen. Interessirt er sie nicht oder halten sie ihn von ihrem Standpunkte aus für unrealisirbar, was kann da weiteres Reden helfen. An sie speciell möchte ich daher die Bitte richten, ihre Meinung unumwunden auszusprechen. Ein Versuch, das möchte ich nicht unerwähnt lassen, könnte schon von zwei bis drei der Herren gemacht werden; bei ihm wäre, meiner Meinung nach, nicht das Geringste zu riskiren. So will ich denn abwarten, ob und wie sich die Herren über die Sache aussprechen.

Dass auch Sie, meine Verehrteste, die Angelegenheit interessirt, habe ich schon früher gesehen. Ihre Ansichten und Vorschläge sind aber zu idealer Natur, als dass ich wagen dürfte, sie den Herren Verlegern zu unterbreiten. Die Sache muss durchaus praktisch behandelt werden und praktisch sind die Herren, das muss ihnen der Neid lassen, womit übrigens nicht gesagt sein soll, dass sie nicht auch ihre Ideale hätten, hat doch Herr J. Rieter-Biedermann solche sogar verlegt. Doch Scherz bei Seite: ich meine in dieser Angelegenheit die praktischen Gesichtspunkte im Auge behalten zu haben und dennoch muss ich mir vielleicht gefallen lassen, dass mir Idealismus zum Vorwurf gemacht wird. Wir wollen sehen. Jedenfalls würde ich protestiren und mich auf Sie als Autorität berufen, denn wie oft haben Sie nicht schon gesagt, ich sei — Ihr alter Practicus.

---

[44] Im Verlage von ***Julius Hainauer***, Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau, erschien soeben:

Aus der Musik
von **Eduard Lassen**
zu Hebbel's Nibelungen und Goethe's Faust
für das Pianoforte
zum Concertvortrage bearbeitet
von **Franz Liszt.**

Heft I. **Nibelungen:** Hagen und Kriemhild. — Bechlarn. ℳ 2,50.
Heft II. **Faust:** Osterhymne. ℳ 2,00.
Heft III. **Faust:** Hoffest. — Marsch und Polonaise. ℳ 3,50.

---

[45] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Idyllen
für das
Pianoforte
von
NIELS W. GADE.
Op. 34.
Für Pianoforte und Violine
bearbeitet von
Friedr. Hermann.
Complet Preis 3 ℳ 50 ₰.

No. 1. Im Blumengarten. (In the Flower Garden.) . Pr. 1 ℳ 50 ₰.
No. 2. Am Bache. (By the Brook.) . . . . – 1 – 50 –
No. 3. Zugvögel. (Birds of passage.). . . . . . . – 1 – 50 –
No. 4. Abenddämmerung. (Evening-Twilight.) . . . – 1 – 50 –

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[46] Soeben erschienen:

Franz Liszt's
Gesammelte Lieder.
Achtes Heft.
Pr. 4 ℳ 50 ₰.

Leipzig. **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[47] In meinem Verlage erschienen soeben:

Zwei leicht ausführbare
Motetten
für
Sopran, Alt, Tenor und Bass.
Mit besonderer Berücksichtigung
jugendlicher Männerstimmen
für
Kirchen, Schulchöre und Gesangvereine
componirt von
Robert Dornheckter.
Op. 18.

No. 1. »Sei getreu bis in den Tod«.
No. 2. »Gnädig und barmherzig ist der Herr«.

Partitur 1 ℳ. Stimmen à 15 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[48] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Zwei
PARAPHRASEN
über
beliebte Lieder.
Für
Pianoforte zu zwei Händen
von
Robert Keller.

No. 1. **Grädener, C. G. P.,** Op. 44. No. 6. Abendreihn: »Guten Abend, lieber Mondenschein!« von *Wilh. Müller.* ℳ 1. 50.
No. 2. **Levi, Herm.,** Op. 2. No. 6. Der letzte Gruss: »Ich kam vom Walde hernieder«, von *J. von Eichendorff.* ℳ 1. 50.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[49] Soeben erschien in meinem Verlage:

Zu Maler Nolten.
(Ed. Mörike.)
SONATE
für das
Pianoforte zu zwei Händen
componirt
und Herrn Prof. Dr. L. Stark in grösster Verehrung gewidmet
von
HANS HUBER.
Op. 47.
Preis 5 ℳ.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[50] In meinem Verlage erschien:

Quartett
für
zwei Violinen, Viola und Violoncell
von
Eduard Horn.
Op. 10. Pr. 4 ℳ 50 ₰.

Leipzig. ***C. F. Kahnt,***
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[51] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Characterstudien
für das
Pianoforte
componirt von
Wilhelm Maria Puchtler.
Op. 40.
Heft 1. 2 ℳ 50 ₰. Heft 2. 2 ℳ 50 ₰.

Einzeln:

No. 1. Waldeinsamkeit . ℳ 1,60.	No. 4. Resolution . . . ℳ 1,10.
No. 2. Zigeunermusik . ℳ 1,10.	No. 5. Verlorne Heimath ℳ 1,30.
No. 3. Dona nobis pacem ℳ 1,10.	No. 6. Humoreske . . ℳ 1,10.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. März 1879. **Nr. 10.** XIV. Jahrgang.

Die alte Orgeltabulatur.

Von C. v. Jan.

»Noch einmal?!« höre ich manche Leser unwillig ausrufen. »Noch nicht genug des Streits, ob der Entdecker dieser Mumie X oder Y oder Z heisst?«

Ich glaube allerdings, dass über die Priorität der Entdeckung bereits genug geschrieben ist und bin weit entfernt, die Geduld der Leser nach jener Seite hin noch einmal in Anspruch nehmen zu wollen. Seien wir jedem der drei Männer, die zum Bekanntwerden jener Notation beigetragen, Herrn Christ, Herrn Gevaert, Herrn Riemann dankbar für das, was sie in jener Angelegenheit gethan, und sehen wir lieber zu, was für Resultate die Geschichte der Tonkunst aus jener Entdeckung zu ziehen hat.

Der Einsender muss allerdings bekennen, dass er auf dem Gebiete der frühesten Kirchenmusik nicht sicher genug orientirt ist, um sich eine entscheidende Stimme über derartige Fragen zutrauen zu dürfen.*) Er glaubt aber die Aufmerksamkeit der Sachkundigen auf einen Punkt lenken zu sollen, der ihrer Beachtung in hohem Grade werth ist, hofft zu richtiger Beurtheilung jenes Factums einen nicht unwesentlichen Beitrag liefern zu können und bittet, falls er sich im Irrthum befinden sollte, um wohlwollende Belehrung.

Während nach unserer bisherigen Kenntniss in der ältesten christlichen Zeit bis weit in das Mittelalter hinein das System der acht Kirchentöne herrschte, von denen je ein authentischer und ein plagaler die Töne *D, E, F, G* zum Grundton hatten und die sämmtlich ihre Leiter aus den einfachen Tönen ohne Kreuz und Be bildeten, haben wir neuerdings erfahren, dass die Orgelschläger des fränkischen Reiches im 10. Jahrhundert sich folgender Notation bedienten:

A B CD E F GA,

einer Durscala mit Halbton an dritter und siebenter Stelle. Erfunden aber war diese Scala nicht etwa im Abendlande, sondern sie war, wie das Christenthum und seine Cultusformen überhaupt, uns vom Orient übermittelt und kommt, wie aus dem musikalischen Lexikon des Philoxenos (Constantinopel 1859) zu ersehen, schon bei den alten Byzantinern vor.

Wie sollen wir uns zu dieser wunderlichen Nachricht verhalten? Sollen wir die bisher einstimmig überlieferte und geglaubte Lehre von den acht Kirchentönen, ohne welche ein Verständniss der mittelalterlichen Musik unmöglich ist, jetzt auf einmal über den Haufen werfen und lehren: »Die Mönche von St. Gallen, sowie überhaupt die Musiker des Frankenreichs hatten aus Byzanz dieselbe Tonleiter überliefert bekommen, die man später den 13. Ton nannte und die bei uns fast allein zur Herrschaft gekommen ist« —? Viel anders klingt es jedenfalls nicht, wenn Herr Gevaert sagt (histoire et théorie de la musique de l'antiquité. I. p. 440): »Obgleich das vollkommene System der Griechen noch lange die Grundlage der theoretischen Unterweisung bilden sollte, behauptete die *C*-Tonleiter, unsere Durscala, schon im 10. Jahrhundert thatsächlich den Vorrang. Wir haben hier ein uraltes und unabweisbares Zeugniss dafür, dass in den Völkern des Abendlandes*) ein eigener musikalischer Instinct lebte. Das von ihnen zuerst aufgestellte Princip der Musik sollte nach Jahrhunderten in einem langsamen, dunklen, oft unterbrochenen Gang zu einem neuen harmonischen System führen, das sich in einer Kunst verkörperte, von welcher das Alterthum keine Ahnung hatte.«

Wir müssen gestehen, dass uns in diesem Urtheil die Bedeutung der fränkischen Notation viel zu hoch angeschlagen zu sein scheint, und sind der Meinung, dass sowohl dieses System der Notenschrift, als auch das Vorhandensein von Orgeln in der *C*-Durscala sich recht gut mit der Herrschaft der acht Kirchentöne verträgt.

Man vergegenwärtige sich doch einmal den ersten unter jenen Tönen. Seine Halbtöne lagen an zweiter und sechster Stelle, sein Grund- und Finalton war unser *D*, das *B* der fränkischen Orgel. Der Umfang der Tonstücke aber beschränkte sich nicht auf die einfache *D*-Scala, sondern überschritt dieselbe in den meisten Fällen um einen Ton nach unten. Für die Musik der griechischen Kirche verweise ich auf Bourgauld-Ducondray, études sur la musique ecclésiastique grecque (Paris 1877), der den Umfang des ersten Tons in authentischer sowohl als plagaler Form nach unten bis *C*, einen Ton über den Grundton hinabreichend angiebt. Diese Angabe findet ihre Bestätigung durch das Beispiel eines Prosomoion im ersten Ton bei Christ und Paranikas, Anthologie Graeca S. 136. Ungleich zahlreicher finden sich die Beispiele für dieselbe Erscheinung in der Liturgie der römischen Kirche. Hier beginnt sehr häufig der Introitus mit tief *C*, steigt dann auf *D* und *a*, bleibt in der *D*-Scala und schliesst auf *D*.

*) Der werthe Herr Verfasser hat uns Alle hierin zu Genossen, denn ich wüsste nicht, wer sich rühmen könnte, von diesem Gegenstande mehr als höchstens einzelne Seiten erforscht zu haben — es müssten denn die Musikgeschichts-Compilatoren sein, die bekanntlich alles wissen. *Chr.*

*) Herrn Gevaert war noch nicht bekannt, dass die Notker'sche oder fränkische Notation auch bei den Griechen vorkommt.

Man vgl. z. B. die Introiten *Gaudeamus omnes* und *Rorate coeli*. Bei anderen Introiten ist *C* vielleicht nicht der allererste Ton, gehört aber doch mit zu den ersten, z. B. *Suscitabo mihi*, *Gaudete in domino*, *Sederunt principes*. Auch am Schlusse wird gern einmal *C* berührt, um dann mit *D E D* zu schliessen, so bei dem Worte *salvatorem* in dem erwähnten Introitus *Rorate*. Aehnliches wie bei den Introiten wird man in unzähligen Allelujas finden, so tritt in den Allelujas der Messe *de passione domini* (S. 489 des Lütticher Graduale 1869) und den zugehörigen Versikeln regelmässig das tiefe *C* am Anfang und Ende eines jeden Sätzchens auf. Aehnlich verhält es sich mit Alleluja und Versikel der Messe *pro vitanda mortalitate* (ib. S. 509), dem Alleluja am Tage des Bischofs Thomas u. s. w. Auch die verschiedenen Formen des Kyrie, Gloria, Graduale, Credo, kurz so ziemlich alle Theile der gregorianischen Liturgie können Beispiele liefern für den Gebrauch des tiefen *C* im ersten Kirchenton. Dasselbe ist also für diesen Ton ein ganz gewöhnlicher Klang, der nur selten ganz fehlen darf. — Der zweite Ton reicht als plagius des ersten allerdings oft bis tief *A*, indess auch bei ihm ist das *C* ein beliebter Klang. Manche Nummern, die im Graduale dem zweiten Ton zugewiesen sind, reichen gar nicht tiefer als bis zu diesem *C*, so das Alleluja der Weihnachts-Vigilie oder das des Neujahrstages. In anderen Gesängen wird tief *A* zwar gebraucht, aber nur ein einziges Mal, während *C* zwölf- bis sechszehnmal berührt wird, vergl. das Alleluja des Sylvestertages, sowie das für den Tag des Apostels Johannes. Ich erinnere noch an den zweiten Psalmton und an die Melodie des Hymnus: *Ut queant laxis Resonare fibris*, der den romanischen Völkern ihre Solmisations-Silben geliefert, — überall ist das tiefe *C* ein ganz wesentlicher, unentbehrlicher Ton. Wenn nun auch noch Gesänge anderer Kirchentonarten das tiefe *C* berühren, z. B. das im vierten Ton stehende Credo der gewöhnlichen Messe, so wird es gewiss einleuchtend erscheinen, dass die primitiven Orgeln des 10. Jahrhunderts wohl noch das tiefe *A* unserer jetzigen Scala entbehren konnten, dass hingegen das tiefe *C* ihnen unmöglich fehlen durfte, und es wird erklärlich, wie man trotz der Abhängigkeit von den acht Kirchentönen Orgeln haben konnte, welche wie die unseren im Basse mit zwei Ganztönen begannen, denen ein Halbton folgte. Die alte *A*-Taste, gleich unserm *C*, war eine Art Proslambanomenos, die zweite Taste enthielt den Grundton der beiden ersten Kirchentonarten.

Bis in die protestantische Kirche hinein lässt sich das *C* als Bestandtheil des ersten oder dorischen Kirchentones verfolgen. Man denke nur an die Melodie des »Christe, du Lamm Gottes« mit ihrem wunderlichen »Amen«. Die moderne Orgelbegleitung legt uns die Auffassung nahe, als sei der Anfangston zugleich der Grundton, bis dann am Ende auf Amen ein Vollschluss um einen ganzen Ton höher erfolgt. Von Pastor J. Lyra ist in Göttingen 1873 eine Schrift erschienen, welche den zweiten Kirchenton als den in sämmtlichen Sätzen der lutherischen Liturgie herrschenden nachzuweisen sucht, und in der That schliessen die dort beigebrachten Stücke alle auf *D*, nachdem sie mit *C* entweder begonnen oder es bei der Schlussbildung berührt haben. Auch diese Gesänge beweisen also gerade das, worauf es uns hier ankommt, während sich allerdings fragen lässt, ob sie alle nothwendig zum zweiten Ton und nicht theilweise vielmehr zum ersten gerechnet werden müssen. Die ältesten lutherischen Choräle zeigen uns den Zustand der Tonkunst um ein halbes Jahrtausend später als Notker; trotzdem finden sich auch in ihnen noch Spuren von jenem Untertone der dorischen Scala. In Kade's Ausgabe von Joh. Walther's Gesangbuch stehen, wenn ich richtig gezählt, elf Lieder dorischer Tonart, von denen folgende sechs den tiefen Nachbarton mit berühren: No. 9 »Christ lag in Todesbanden«, No. 18 »Dies sind die heil'gen zehn Gebot«, No. 20 »Nun komm' der Heiden Heiland«, No. 28 »Wär' Gott nicht mit uns«, No. 35 »Wir glauben all an einen Gott«, No. 38 »In Gott gelaub ich«.

Schliesslich lassen sich auch aus der weltlichen Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts Beispiele für das tiefe *C* der dorischen Tonart beibringen. In dem »Locheimer Liederbuche« (abgedruckt im zweiten Bande der Jahrbücher für musikalische Wissenschaft) haben z. B. die Nummern 13 und 36 dorische Tonart und reichen bis zum tiefen *C* hinab. An dem räthselhaften Liede No. 16 »Möcht' ich dein begehren« macht es der Schluss des Tenor wahrscheinlich, der des Discant freilich unwahrscheinlich, dass dorische Tonart vorliege. Nehmen wir jedoch mit Arnold diese an, so beginnt die dritte Verszeile, wie es scheint, im Tenor und Discant mit dem tiefen *C*.

Weiterer Zeugnisse wird es sicherlich nicht bedürfen, um zu beweisen, dass eine Orgel, auf welcher die Gesänge der acht Kirchentöne gespielt werden sollen, nothwendig mindestens einen Ton unter den Finalton der ersten Tonart hinabreichen muss, dass aber für den Grundton des herrschenden Systems aus diesem Umfang keine Schlüsse gezogen werden dürfen. In der ältesten Zeit, als man sich mit der Zahl der Orgeltasten auf das allerunentbehrlichste beschränkte, wird man nur einen Ton unter die Tonica des ersten Modus hinabgegangen sein, und aus dieser Zeit stammt eben die sogenannte fränkische Orgel-Tabulatur, in der *A* die Bedeutung unseres *C*, *B* die unseres *D* u. s. w. hatte. Mit der Zeit vervollständigte man das Instrument, so dass es auch für den tiefsten Klang der zweiten Tonart ausreichte; dazu bedurfte es noch zweier Tasten, die anfangs *F* und *G* genannt wurden, bis die neue Methode der Benennung aufkam, nach welcher man den tiefsten Ton *A*, den folgenden Ton *B*, den Grundton der ersten Tonart *D* nannte u. s. w. Es war also dann diejenige Benennung eingeführt, die sich in England vollständig, bei uns mit Ausnahme des Tones *B* für alle Folgezeit erhalten hat. So wird man die Ueberlieferung von der fränkischen Notation des 10. Jahrhunderts annehmen können, ohne mit der ganzen übrigen Geschichte der Tonkunst in Conflict zu gerathen.

Zur Geschichte der Instrumente und der Instrumentalmusik.

Wasielewski, W. J. v., Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin (J. Guttentag) 1878. VIII und 180 S. 8°. X Tafeln (Abbildungen musikalischer Instrumente) und 95 Seiten Musikbeilagen.

Lavoix, H. fils, Histoire de l'Instrumentation depuis le XVIe siècle jusqu' à nos jours. Paris (Firmin-Didot) 1878. XII und 470 S. 8°. (Ohne Tafeln und Noten).

(Schluss.)

IV.

Der zweite Theil des Lavoix'schen Buches empfiehlt sich selbst durch die Neuheit seines Sujets, da, wie gesagt, eine Monographie der Instrumentation noch nicht existirt, wenn auch z. B. Ambros (im dritten und vierten Bande seiner Geschichte) werthvolle Beiträge zu einer solchen geliefert hat und die Biographen zur Charakteristik der Instrumentation einzelner Meister reichliches Material gehäuft haben. Ein Vergleich dieser Vorarbeiten mit den betreffenden Partien bei Lavoix wird gewiss oft zu Gunsten ersterer ausfallen, was Ausführlichkeit und sachgemässe Darstellung anlangt; nur zu leicht wird die Behandlung einer solchen Specialgeschichte in manchen Einzel-

heiten tendentiell, und wo es darauf ankommt einen grossen historischen Zug, eine Entwicklung in einer bestimmten Richtung nachzuweisen, entsteht die Gefahr die Individualitäten zu verletzen, das Besondere im Allgemeinen verschwinden zu lassen. Auf alle Fälle aber ist der Versuch, solche allgemeine Orientirungspunkte auch für dieses neueste Feld musikalischer Geschichtsforschung zu gewinnen, höchst dankenswerth. Die Geschichtsschreibung der Instrumentation wird mit Lavoix' Werke nicht beendet sein; deutsche Gründlichkeit wird mit der Loupe und Sonde untersuchen, was der Franzose durch schnelle Schlaglichter dem allgemeinen Interesse nahe gerückt hat, und dabei mag dann Mancherlei im Einzelnen sich anders gestalten: Lavoix' Verdienst wird aber bleiben, den Anfang gemacht zu haben. Unter die allgemeinen Aufstellungen der angedeuteten Art, welche dem Buche etwas Blendendes, Bestechendes geben, gehört z. B. der Eingang des III. Capitels im zweiten Theil: »Es ist allgemein anerkannt, dass für die italienische Schule eine (Kunst der) Instrumentation nicht existirt. Das Orchester der Componisten dieser Nationalität ist ein Instrument von sanfter und discreter Klangwirkung ohne Kraft und Glanz, eine grosse Guitarre, die sich höchstens dazu eignet mit ihren Harmonien die Singstimmen zu stützen. So ist es in der That lange gewesen und seit den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts bis auf den heutigen Tag, wo das italienische Orchester wohl lärmender (plus bruyant) aber nicht symphonischer geworden ist, ist der instrumentale Stil der Meister jenseit der Berge von nur sehr untergeordnetem Interesse. Aber das gilt nicht von der Musik der ersten Gründer der modernen Oper, und in dieser Beziehung ist das 17. Jahrhundert eine der interessantesten Epochen der Geschichte unserer Kunst. In Deutschland werden wir das Orchester sich immer mehr vergrössern und auf sicheren Fundamenten festsetzen, mit einem Worte sich modernisiren sehen, ohne dass es darum etwas von den instrumentalen Mitteln einbüsste, welche das 16. Jahrhundert der Folgezeit vermachte. In Italien dagegen wird das Anfangs an Klangfarben reiche Orchester zwar mehr inneren Kitt (cohésion) gewinnen, aber auf Kosten der Mannigfaltigkeit und Schattirung. Das Streichquartett bildete sich heraus, diese echte Begleitmusik, die sich so wunderbar als Unterlage für den Gesang eignet, aber alle die anderen Instrumente — Posaunen, Zincken, Flöten, Oboen, Trompeten verschwinden eines nach den andern aus der Klangmasse, wie wir sie im 16. Jahrhundert fanden.«

Allerdings hat solch ein italienisches Orchester des 17. Jahrhunderts ein sonderbares Gesicht. Lavoix theilt (S. 196) mit, welche Instrumente in Landi's Musikdrama San Alessio (1634) beschäftigt waren:

1° Violino
2° Violino
3° Violino
Arpe
Liuti
Tiorbe
Violoni
Lyra
Basso continuo per gravicembali.

Man würde aber doch fehl gehen, wollte man ein solches Orchester für das normale der Zeit in Italien ansehen. So weist z. B. Monteverde's Orchester ausser den Saiteninstrumenten auf: 2 Organi di legno (kleine Flötenwerke), 1 Regal, 4 Tromboni, 2 Cornetti, 1 Flautino, 1 Clarino und 3 Trombe sordine. Immerhin ist aber eine ganz auffallende Bevorzugung der Saiten- und zwar speciell der Streichinstrumente (der soeben auf der Höhe ihrer baulichen Entwickelung angelangten Violine) zu constatiren, welche ohne Zweifel veranlasste, dass die Tonsetzer, die mehr und mehr hervortretende Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit der Violine ausbeuteten und sie zur Königin des Orchesters machten, was sie bis heute ist. Von den Italienern lernten unsere deutschen Meister nicht nur die neue Behandlung der Singstimme, sondern auch der Instrumente; das soeben auftauchende musikalische Drama mit seiner primitiven Gestaltung der Secco-Recitative ist als der Ausgangspunkt der modernen Instrumentalmusik anzusehen, sofern es zum ersten Male die Singstimme von der Instrumentalbegleitung scharf trennte und damit den ersten Schritt that zur Emancipirung der Instrumentalmusik von der Nachahmung der Singstimmen. So primitiv der Anfang aussieht — es ist so; denn wir vermögen bei den musikalischen Dramatikern die Entwickelung der begleitenden Stimmen zu beobachten von dem monotonen Bass Peri's bis zu dem schwierigen obligaten Violinsolo in Scarlatti's Laodicea e Berenice (Lavoix S. 203). Schon Monteverde machte Gebrauch vom Tremolo der Streichinstrumente im Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624) und entfaltete überhaupt eine ziemlich freie Behandlung der begleitenden Stimmen. Es ist darum gewiss nicht verwunderlich, wenn ich die Anfänge einer eigentlichen Instrumentation, welche das Sondertimbre der einzelnen Instrumente künstlerisch verwerthet, an der Wiege des musikalischen Dramas, im stilo representativo suchen möchte. Lavoix hebt das zwar nicht ausdrücklich hervor, weist aber doch darauf hin, dass z. B. in Monteverde's Orfeo den von Contrabassviolen begleiteten Seufzern des Orpheus die Höllengeister begleitet von zwei Portativen und vier Posaunen antworten: das ist gewiss Instrumentation im modernen Sinne! [Der Ausdruck Regales de bois bei Lavoix ist zweideutig; man nannte Regal nur die Schnarrwerke (Zungenwerke), die organi di legno Monteverde's sind aber Flötenwerke.] Mir scheint aber, dass Lavoix über diese Dinge schnell hinweggeht, weil er dem Orchester ohne Blasinstrumente die schon angedeutete bedeutsame Stellung anweisen will; dieses ging aber nicht dem Monteverde's voraus, entwickelte sich auch nicht aus ihm, sondern einzelne Zeitgenossen desselben, wie Grandi, Landi, Carissimi, Cavalli mieden die Blasinstrumente möglichst. Bekanntlich sagte noch Alessandro Scarlatti zu Hasse, als dieser ihm Quanz vorstellen wollte: »Mein Sohn, Ihr wisset, dass ich die blasenden Instrumentisten nicht leiden kann: denn sie blasen alle falsch« (Marpurg, krit. Beiträge I. 228); die Abneigung der Italiener gegen die Blasinstrumente ist also gewiss historisch, wie umgekehrt für Deutschland eine gewisse Liebhaberei für die Blasinstrumente zugegeben werden kann, bevor sich das auf das Streichorchester gestützte Symphonieorchester entwickelte. In Frankreich sind es die Namen Cambert, Lully, Rameau, mit denen man die Neugestaltung des Orchesters in Verbindung zu bringen hat und zwar gleichfalls im Anschluss an Italien; die Importirung des musikalischen Dramas (1645 veranlasste Mazarin die Aufführung von Strozzi-Sacrati's »La finta Pazza« und 1647 von Peri-Caccini's »Orfeo ed Eurydice« durch Italiener in Paris) rief dort ähnliche Entwickelungsprocesse hervor, wie sie in Italien und Deutschland ihren Fortgang nahmen. Während aber in Deutschland (Schütz) die dem Streben nach Charakteristik so leicht entsprossende Ton- resp. Wortmalerei von der dem deutschen Geist eigenthümlichen tieferen Auffassung paralysirt und vor Ausschreitungen bewahrt wurde, während in Italien das oberste Gebot schöner Melodiebildung mehr und mehr zur Geltung kam und den Illustrationen des Orchesters nur eine untergeordnete Bedeutung anwies, verloren sich die Franzosen in eine überkünstelte Detailmalerei (Lully und Rameau). Für die Kunst der Instrumentation musste freilich dieses fortgesetzte Illustriren höchst erspriesslich sein. Lavoix giebt in den dieser Epoche gewidmeten Capiteln ein recht anschauliches Bild von den Fortschritten der Instrumentirungskunst. Für England war der Vermittler italienischer Kunst Henry

Purcell, der bedeutendste Componist, den überhaupt bis jetzt England hervorgebracht hat. —

Die schon über Gebühr grosse Ausdehnung meiner Besprechung drängt zum Schluss. Es sei nur noch kurz bemerkt, dass Lavoix mit grossem Fleiss die Partituren der hervorragenderen Meister Deutschlands, Italiens, Frankreichs studirt und die Veränderungen der Zusammensetzung der Orchester verfolgt hat. Besonders hervorgehoben zu werden verdient noch die Unbedingtheit, mit der Lavoix den grossen deutschen Meistern huldigt, ohne den Versuch, Componisten französischer Nation ihnen gleich zu stellen; es ist erfreulich zu sehen, wie ein Franzose der französischen Musik nicht mehr Platz einräumt, als ihr zukommt. Gern wollen wir unsererseits den Hoffnungen Lavoix' uns anschliessen, der von dem »jungen Frankreich«, einem Massenet, Saint-Saëns u. s. w. Grosses erwartet. Gern wollen wir auch anerkennen, welche Verdienste Berlioz um die Instrumentirungskunst hat durch Anregung einer neuen, freien Behandlung der einigermaassen stabil gewordenen Combinationen unserer Classiker. Wenn Lavoix über Leute wie Brahms und Raff vollständig schweigt, so ist das entschuldbar — er kennt ohne Frage ihre Werke noch nicht, — gehts uns doch mit manchem neueren französischen Componisten nicht viel besser. Dass er Liszt übersehen, ist weniger erklärlich; derselbe hätte zum mindesten im Anschluss an Berlioz soweit gewürdigt werden müssen, als eine oberflächliche Kenntniss der Partituren seiner symphonischen Dichtungen ihn zu beurtheilen gestattet. Wagner kommt ausgezeichnet weg, beinahe ein ganzes Capitel (conclusion) ist ihm gewidmet, seine Leistungen als Instrumentalcolorist werden (mit Recht) sehr hoch gestellt, über seine Grösse als Componist wird jedes Urtheil vorsichtig vermieden; Lavoix scheint aber eher ein rechter Wagnerianer als das Gegentheil zu sein. Hart ist sein Urtheil über Schumann, aber ich denke ungerecht; danach wäre derselbe allerdings ein genialer Tondichter (poëte inspiré) und kühner Harmoniker gewesen, aber von Instrumentation hätte er nicht viel verstanden (comme harmoniste hardi et souvent heureux, mais non pas comme coloriste). Das Urtheil bezieht sich hauptsächlich auf seine Symphonien, deren Orchesterwirkung dumpf und matt sein soll: nun — rechten wir darüber nicht! Lavoix sagt selbst, dass hier das Gebiet der Geschichte aufhöre und der heisse Boden der Kritik anfange. Ob aber die gleiche Rücksicht nicht auch eine eingehende Besprechung Berlioz' verboten hätte und ob das Urtheil eines Deutschen über Berlioz nicht vielleicht ein noch härteres sein würde (dasselbe rückwärts gelesen), mag dahingestellt bleiben. Für die Gegenwart ist Lavoix' Buch also einigermaassen lückenhaft und nicht ganz vorurtheilsfrei.

Um nicht mit einer Dissonanz zu schliessen, sei noch eine Bemerkung Lavoix' erwähnt, die er am Ende seiner Darstellung macht und die entschieden Beachtung verdient (S. 468): »Die Instrumente, deren Saiten gezupft werden, sind ins Hintertreffen gekommen; einzig und allein die Harfe hat sich gehalten, aber dieselbe ist noch nicht integrirender Bestandtheil des Orchesters. Das Pizzicato der Violinen kann ja jene einigermaassen ersetzen, aber sein Ton ist hart und trocken, und man kann, ohne sich auf thörichte Theorien einzulassen, den Moment voraussehen, wo neue Klangwirkungen gewonnen werden durch die Anwendung von Instrumenten mit gezupften Saiten von markigerem und weicherem Tone.« —nn.

Eduard Hille.

Δ. In einer Zeit, da die breite Mittelmässigkeit und phrasenhafte Impotenz auch in der Tonkunst sich immer breiter macht und die raffinirteste Reclame den inneren geistigen Gehalt zu ersetzen sucht, in einer solchen Zeit ist es um so mehr geboten, auf solche Künstler hinzuweisen, die sich nicht von der Strömung des Tages fortreissen lassen, sondern das Ideal ihrer Kunst treu im Herzen bewahrend, in aller Stille weiter arbeiten. Sie arbeiten nicht des Ruhmes, nicht des äusseren Erfolges wegen, sie arbeiten weil es ihr innerstes Herzensbedürfniss ist.

Zu diesen Männern glauben wir auch Eduard Hille, akademischen Musikdirector in Göttingen, zählen zu dürfen. Freilich sind seine Werke leider ziemlich unbekannt; um so mehr halten wir es für eine Pflicht, auf diesen Künstler einmal öffentlich hinzuweisen, zumal er vorzugsweise Liedercomponist ist und jeder einigermaassen mit der musikalischen speciell der Liedliteratur Vertraute weiss, auf welche Abwege das deutsche Lied gerathen ist. Auf keinem Gebiet der Musik wird mehr gesündigt als auf diesem, die Bahnen unserer grossen Sangesmeister werden immer mehr verlassen, der Lebensnerv des Gesanges wie der Musik überhaupt, die Melodie, als überwundener Standpunkt über Bord geworfen und statt dessen die Singstimme zu einer blossen Füllstimme degradirt und der Schwerpunkt in eine an geschraubten Rhythmen und gezwungenen Harmonien reiche, doch an innerm Gehalte leere Begleitung verlegt. Es wird immer mehr verkannt, dass die Begleitung aus dem geistigen Kern, der Melodie, heraus zu wachsen, mit derselben organisch verbunden zu sein hat. Wenn freilich neuere musikalische Aesthetiker, wie Hostinsky, so weit gehen zu behaupten, dass die ganze kunstgeschichtliche Entwicklung des Gesanges kein anderes Ziel haben könne als den declamatorischen Stil, so werden derartige Aussprüche von Solchen, denen die Melodie, und zwar die absolute, nicht die »unendliche« Melodie zu den sauren Trauben gehört, weil ihnen die reiche, vielgestaltige Welt der künstlerischen Phantasie abgeht, begierig ergriffen werden; der mit der historischen Entwicklung der musikalischen Formen und speciell des Liedes Vertraute wird solche Aussprüche als unhistorisch und das innerste Wesen der Kunst aufhebend erklären. Das heisst zum Anfang zurückkehren und die Periode der Musikgeschichte von der neapolitanischen Schule bis zu Schumann einfach ignoriren.

Wie die Tonkunst überhaupt, so hat das Lied vorzugsweise unmittelbar auf Phantasie, Verstand und Herz des Einzelnen wie des Volkes zu wirken; der Gesang hat unmittelbarer Gefühlsausdruck zu sein. Die Hauptaufgabe des Lieds besteht in der geistigen Vertiefung des poetischen Textes, in der Verklärung, nicht Erklärung des Wortes.

Bei Hille finden wir diese Bedingungen erfüllt und reiht sich derselbe in seinen Liedern seinen grossen Vorgängern würdig an.

Eduard Hille ist nach einer Notiz in den von Ferdinand Hiller in Köln herausgegebenen Briefen von Hauptmann, am 16. Mai 1822 zu Wahlhausen geboren. Im Jahre 1840 bezog er die Universität Göttingen, um Philosophie zu studiren; aus Begabung hervorgehende Liebe zur Musik bewog ihn jedoch, diese zu seinem Berufe zu machen. Längere Zeit in Hannover weilend als Gründer und Dirigent mehrerer Gesangvereine, erhielt er im Jahre 1855 die Anstellung als akademischer Musikdirector in Göttingen, als welcher er noch jetzt thätig ist.

Hille's Lieder — es liegen uns 78 derselben vor, seine mehrstimmigen Gesänge nicht eingerechnet *) — sind von einer

*) Namentlich möchten wir auf die reizenden zweistimmigen

Tiefe und Keuschheit der Empfindung, von einer Wärme des Gefühls, dass wir sie entschieden zu dem Besten zählen, was die deutsche Liedliteratur in den letzten 20 Jahren aufzuweisen hat. Mit Liebe und Hingebung versenkt er sich in den Geist der Dichtung und giebt er seiner Empfindung beredten Ausdruck. Den Inhalt gestaltet er musikalisch erschöpfend, ja man kann sagen: er vollbringt die musikalische Umdichtung der Dichterindividualität. Auch die Clavierbegleitung fasst die Stimmung überall musikalisch einheitlich zusammen, ohne übrigens an den Spieler exorbitante Forderungen zu stellen.

In erster Linie möchten wir auf seine Adalieder, — ein Liedercyklus von Geibel — erste Folge Op. 28 bei Schloss in Köln, zweite Folge Op. 41 bei Nagel in Hannover, aufmerksam machen. Diese Lieder sind wieder einmal ein Beweis dafür, wie der echte Tonkünstler den im Wort ausgedrückten Stimmungsgehalt erst recht zu durchgeistigen und die reiche Gefühlsscala der Seele in so ausdrucksvoller Weise darzustellen vermag, wie die Sprache es nie vollbringen kann. Wir fühlen den glücklichen Besitz eines in Liebe uns zugethanen Wesens mit und trauern mit dem Sänger bei den tiefergreifenden Klagelauten um verlornes Glück. Und eben darin zeigt sich der Sänger von Gottesgnaden, dass seine Lieder zur Erweckung warmer und reiner Empfindung, zur Läuterung des eigenen Selbst beitragen.

Wie weiss Hille den schlichten Volkston anzuschlagen in Liedern wie: »Am Wege hat die Rose geblüht« No. 1 aus Op. 34, oder »Im Freien« No. 6 aus Op. 45; wie versteht er die zartesten Töne des sehnenden Erwartens und doch geheimen Bangens zu treffen in No. 3 aus Op. 42; wie ergreifend singt er von treuer Liebe bis zum Grabe in No. 5 Op. 24 oder in No. 6 aus Op. 28, und in welch ergreifenden Klagelauten und doch Tönen voll milden Trostes. Auf einstiges Wiedersehen ergeht er sich in No. 10 aus Op. 28 »Manchmal als ob ich dich noch hätte«. Doch näher in das Einzelne einzugehen würde uns zu weit führen; wir verweisen nur noch auf Op. 25, 26, 31, 34, 36, 37 und 42, sämmtlich bei Nagel in Hannover, und auf Op. 45, bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erschienen.

Der geistreiche Marx sagt irgendwo, dass die Musik nicht zu sagen vermöge, wer du bist, aber sie führe alle Regungen deines Gemüths, wie sie sich vernehmbar machen, vorüber und daraus fühlten und enträthselten wir, wer du bist.

Ja, aus allen Liedern Hille's blickt uns ein reines Gemüth, ein warm und keusch empfindender Künstler, mit einem Wort ein edler Mensch entgegen; ein treues deutsches Herz fühlen wir pulsiren, ein Künstlerherz, das, dem Edelsten und Höchsten nacheifernd, aus dem unvergänglichen Born deutschen Gemüthslebens schöpft. Wahrlich, die Lieder sind es werth ihr trauliches Plätzchen auf dem Clavier zu finden, und wer einmal diesen keuschen Melodien gelauscht — sie verlassen ihn nimmer, sie bleiben seine treuen Begleiter in Glück und Schmerz, in Freud' und Leid.

Nimm hin und singe, möchten wir Jenen zurufen, die sich noch ein unverdorbenes Gefühl für das wahrhaft Schöne erhalten haben, und wir schliessen mit dem Wunsche, dass Hille noch oft in die Saiten greifen möge, um uns zu singen von deutscher Liebe und von deutscher Treue.

Lieder für grosse und kleine Kinder Op. 40 bei Vandenhoek und Ruprecht in Göttingen erschienen, aufmerksam machen.

Ein kunstmässiger Gesangunterricht für die Jugend.

Vorschule des Gesanges für das jugendliche Alter vor dem Stimmwechsel, als Grundlage zum späteren Studium des Kunstgesanges, verfasst von **Ferdinand Sieber,** Professor der Musik. Op. 122.

Offenbach a. M., bei Joh. André. (1878.) 56 Seiten Fol. Verlagsnummer 12579.*) Preis ℳ 8,30.

Der überaus fleissige Verfasser hat sich diesmal das jugendliche Alter ausgewählt, um es in seinem Opus 122 zu bearbeiten. Hier begegnet er gar vielen Concurrenten, denn wer zählt die Anleitungen und Beispielsammlungen, welche schon für die liebe Jugend zusammen geschrieben sind! Aber vergleicht man genauer, so besitzt Prof. Sieber's Methode doch so viel Eigenthümliches, dass er dadurch gewissermaassen ohne Concurrenz dasteht — nämlich auf dem Gebiete des Schulgesanges.

Diese Abweichung besteht nicht in seiner Ansicht über die Bedeutung des Singens für das jugendliche Alter, denn das von ihm Geäusserte wird sicherlich von Allen unterschrieben werden. »Die frühzeitige Anleitung der Knaben und Mädchen zur Ausübung des Gesanges hat, sobald nicht übertriebene Anforderungen an die Kraft, Leistungsfähigkeit und Ausdauer der noch in der Entwickelung begriffenen Athmungs- und Stimmwerkzeuge gestellt werden, nicht nur kein Bedenken, sondern kann im Gegentheile nicht warm genug befürwortet werden. Ist doch ein gutgeleitetes Singen einerseits die beste Gymnastik für die Lungen wie für den Kehlkopf, seine Muskeln und Bänder, also der Ausbildung und Kräftigung aller Theile des Stimmapparates förderlich, während anderseits Geist und Gemüth des Kindes reiche Freude und edelste Nahrung aus der antheilvollen Hingabe an den Gesang empfängt.«

Auch über das Folgende wird wohl Einstimmigkeit herrschen, wenigstens auf dem Papier, denn in der Praxis sieht es etwas anders aus. »Ein ruhiges und angemessenes Athemholen,« sagt Herr Sieber, »eine reine Intonation, eine schöne, von unedlen Schlacken freie Tonbildung, eine fliessende Verbindung der Töne und eine klare, deutliche Aussprache das sind diejenigen Geschicklichkeiten, welche schon im jugendlichen Alter erlernt, ja gerade von diesem spielend erworben werden können, am sichersten natürlich, wenn die Lehrenden im Stande sind, das was sie vom Schüler verlangen, mit ihrer Stimme selbst mustergültig vorzuführen. Wie das Kind seine Muttersprache und auch fremde Sprachen durch Hören und Nachsprechen bald erlernt und gerade so *gut* oder *schlecht* sprechen wird, als es ihm *vorgemacht* wurde, so macht es sich auch beim Gesange Alles durch Nachahmung schnell zu eigen; es sollte deshalb *unedlen Gesang* eigentlich *niemals zu hören bekommen.*« Unedler Gesang soll hier doch wohl soviel heissen wie unschöner oder schlecht vorgetragener Gesang. Das Hören eines solchen zu vermeiden ist ebenso unmöglich, wie es auf moralischem Gebiete unmöglich ist, das Kind vor der Kenntniss der Laster zu bewahren; hier wie dort wird der Pädagoge seine Pflicht erfüllt haben, wenn es ihm gelingt, in seinem Zögling das Bewusstsein von Gut und Schlecht zu wecken und zu kräftigen. Mehr wird Herr Prof. Sieber im Grunde auch nicht meinen; das von ihm aufgestellte Ideal ist aber doch geeignet Missverständnisse zu erregen, eben weil es unausführbar ist.

Ueber den Umfang und die Begrenzung der Gesangübungen in diesem Alter sagt er im Allgemeinen Folgendes: »Die Studien

---

*) Das in Buchdruck beigegebene Vorwort trägt die etwas niedrige Nummer 12217. Vielleicht wurde es schon für ein früheres Werk geschrieben. Der Herr Verfasser wird bei seiner grossen Zahl von Publicationen begreifen und entschuldigen, dass wir dieses nicht genauer wissen.

im Anschwellen und kraftvollen Aushalten langer Töne, in der Accentuation und in der Ausführung schneller und umfangreicher Volaten, Scalen und Cadenzen müssen in bescheidenen Grenzen gehalten und in keinem Falle übertrieben und zu weit ausgedehnt werden. Der Lehrer hat stets an dem Princip festzuhalten, dass die mannigfachen Geschicklichkeiten, die man vom gebildeten Sänger verlangt, beim Kinde nur *angebahnt* und *so weit entwickelt* werden können, als es die *individuelle körperliche* und *gesangliche Begabung* eben zulässt. Weiteres fällt der Zeit nach dem Stimmwechsel anheim, wo die eingehenderen und umfassenderen Studien des Kunstgesanges ihren Anfang nehmen.«

Ueber diese Zwischenzeit des Stimmwechsels sagt er: »Während der *Mutation* ist der Gesang ganz und gar einzustellen, soll der Stimme nicht empfindlicher Schaden zugefügt werden.« Dieser Vorschrift wird bekanntlich so vielfach zuwider gehandelt, dass eigentlich gar keine guten Stimmen mehr bei Erwachsenen vorhanden sein müssten, wenn das Singen während der Mutation wirklich so nachtheilig wäre, wie hier von Herrn Sieber und ziemlich übereinstimmend von allen Gesanglehrern behauptet wird. Genaue Nachweise der Schädlichkeit sind in einzelnen Fällen schwer zu liefern, weil das Organ viele Jahre lang vor, während und nach der Mutation von einem Sachkenner beobachtet werden müsste, und zwar bei Hunderten von Individuen unter den verschiedensten Behandlungsarten. Solches ist niemals der Fall gewesen, von eigentlichen Beweisen kann also auch nicht die Rede sein. Ausserdem liegt das Gesangorgan versteckt, namentlich in denjenigen Theilen, welche bei der Stimmerzeugung in Frage kommen, man kann also unmöglich wissen, ob das Schwinden oder Degeneriren der Stimmen nach der Mutation einem unzeitig geübten Gesange in die Schuhe zu schieben ist oder ob es in tieferen organischen Fehlern gesucht werden muss, die erst bei der körperlichen Reife zu Tage traten. Der beste Schutz gegen Missbrauch ist die Ermattung des Organs während der Mutation, und wo eine solche Erschlaffung eintritt, da wird der Gesang auch ohne Verbot aufhören. Es genügt also hierauf zu verweisen und vorzuschreiben: »Wenn der Gesang unter diesen oder jenen Anzeichen schwer oder unmöglich wird, so stelle man ihn zeitweilig ganz ein; mit der Kräftigung des Organs wird auch die Lust zu singen von selber wiederkehren.« Woraus dann zugleich entnommen werden kann, dass bei einer fortdauernden Gesangfähigkeit das Singen auch weniger nachtheilig ist. Thatsachen reden hier laut genug. Unsere besten Stimmen kommen gewöhnlich aus Kreisen, in denen es unbekannt ist, dass es eine Mutation giebt und die nicht daran denken, sich nach ihr zu richten. Gewöhnlich singt das Kind mit seiner phänomenalen Stimme, so oft es in Familien oder auf kleinen Theatern von Unkundigen begehrt wird, um dann in reiferen Jahren, wenn die Mutation bereits überwunden ist, von irgend Jemand »entdeckt« zu werden, welcher das Wunder über Hals und Kopf auf die Bühne bringt. Nach allen möglichen gewagten und stimmverderblichen Versuchen wird hier nach und nach das Gebiet gefunden, auf welchem das neue Talent heimisch ist; und dann erst, nachdem eine ziemliche Berühmtheit oder hohe Gage erreicht wurde, beginnen nachträglich, aber selten anhaltend und gründlich genug, erstere Studien. Die »Schule« bleibt lebenslänglich mangelhaft, aber die schöne oder starke »Stimme« muss alles wieder gut machen. Von einer solchen Stimme weissagen nun Lehrer und Kritiker, sie werde bald abgenutzt sein, sie müsse in Folge verkehrter oder ungenügender Ausbildung schnell zu Grunde gehen: und dennoch hält sie sich von einem Jahrzehnt zum andern in gleicher Fülle und Schönheit. Diese Thatsache ist um so mehr geeignet uns zu verwirren, wenn wir andererseits wahrnehmen, dass Sänger bei einer hochvollendeten künstlerischen Ausbildung ihre Stimme früh einbüssen. Nennen wir als Beispiele langdauernder Stimmen nur Wachtel und Therese Tietjens. Die Letztere sang kurz vor ihrem Ende so gut und voll, wie nur je zuvor; ihre Schule wurde zwar mit dem Alter nicht besser, aber ihre Stimme auch kaum um ein merkliches schlechter. Dagegen denke man an Jenny Lind! Bei einer vollendeten Beherrschung aller gesanglichen Kunstmittel ist ihre Stimme längst dahin, so dass sie kaum einige Reste derselben bis ins mittlere Lebensalter hat retten können. Diese Beispiele stehen durchaus nicht vereinzelt, sonst würden wir sie nicht anführen. Also Kunst ist Kunst und Stimme ist Stimme; jedes von ihnen hat selbständigen Werth, eins geht aber nicht in das andere auf oder ist durch dasselbe in seiner Existenz bedingt. Die schöne kraftvolle ausdauernde Stimme ist in der Constitution begründet, wie etwa ein guter Magen. Wer nun solche gesegnete Naturgaben besitzt, der wird trotzdem gut thun, die diätetischen Vorschriften des Arztes und des Gesanglehrers nicht schlechterdings zu verachten; aber man begreift auch, wie er trotz einer nicht vorschriftsmässigen Behandlung dieser Organe dieselben bis ins Alter zu conserviren vermag. Was wir hiermit hervorzuheben bezwecken, ist dieses, dass allgemein dogmatische Bestimmungen einen geringen praktischen Werth haben, wenn sie nicht von einer Rücksichtnahme auf die individuelle Natur begleitet werden.

Die Eigenthümlichkeit der Methode des Verfassers, welche wir oben betonten, wird am besten klar werden, wenn wir seinem Lehrgange im Einzelnen folgen. In der vorwortlichen Einleitung führt er zunächst den Umfang der verschiedenen Stimmen an und giebt dann werthvolle Winke über die Ausbildung des Schülers, von denen wir hier einige wegen ihrer musterhaften Kürze und Klarheit anführen.

»§ 2. Körperhaltung und Mundstellung. Der Körper des Singenden soll fest auf beiden Füssen ruhen, die Arme und Hände müssen zwanglos herabhängen, der Kopf darf weder empor gereckt noch auch herab gedrückt werden. Was den Mund anlangt, so muss derselbe gehörig, doch nicht übertrieben, geöffnet sein und in seiner Oeffnung ein seitliches Oval ⬭ bilden, indem sowohl die Lippen als die Zähne auseinander treten. Bei der Bildung des Vocales *a* müssen alle Mundtheile in ruhigster Lage verharren, besonders soll die Zunge flach und unbeweglich im Munde liegen und sich mit ihrer Spitze sanft an die Hinterwand der Unterzähne lehnen. Sobald sie sich contrahirt (d. h. dick und fest wird) oder mit der Wurzel rückwärts drängt, entstehen unangenehme Klangfehler: *Nasen-*, *Kehl-* und *Gaumenklänge* genannt.«

»§ 3. Das Athemholen. Das *Einathmen* muss sehr ruhig und *stets unhörbar* vor sich gehen, wobei die Hauptthätigkeit dem untersten Theile der Brust und dem *Zwerchfell* zufällt, während die oberen Rippen in unbeweglicher Ruhe verharren müssen, die Schultern dürfen nicht empor gehoben, die Brust überhaupt nicht über Gebühr vorgestreckt werden; dagegen tritt der Leib bei dieser — für die Ausübung des Gesanges allein zulässigen — Athmungsweise des sogenannten *Flanken-* und *Zwerchfellathmens* etwas hervor. Erst mit dem Momente des Ausathmens, d. h. des Ausgebens der aufgenommenen Luft, nimmt die Gesangsthätigkeit ihren Anfang. Man stelle keine unsinnigen Forderungen an die Leistungsfähigkeit jugendlicher Brust und Lungen!«

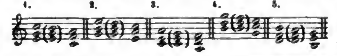
Gehören denn nicht auch schon die hier aufgestellten Forderungen zu denjenigen, welche für die Jugend übertrieben genannt werden müssen? Wir glauben nicht. Die Thatsache, dass mit verschwindend kleinen Ausnahmen nicht nach ihnen gehandelt wird, ja dass fast sämmtliche Gesanglehrer unserer Jugend diese Regeln nicht einmal kennen, ist noch kein Grund gegen ihre Gültigkeit oder Anwendbarkeit auf diesem Gebiete; es kann vielmehr nur zeigen, wie weit wir noch vom Ziele

sind. Was der Verfasser hiermit verlangt, betrifft nicht das Höchste, sondern vielmehr das Allererste und Einfachste, aber als solches zugleich auch das Allerwichtigste. Es sind die nothwendigen körperlichen Bedingungen und Vorübungen eines guten Gesanges, die man wohl am besten die Elemente der Gesangsgymnastik nennen kann. Und diese Uebungen eben sind es, welche wir für die Jugend nicht nur als möglich, sondern als durchaus nothwendig bezeichnen müssen; denn beim Gesange haben sie genau dieselbe Bedeutung, welche die elementaren Turnübungen bei den reinen Körperbewegungen einnehmen. Es fragt sich also nur, ob das Gesangturnen wichtig genug ist, um eine gesicherte Stellung im allgemeinen Schulunterricht zu erhalten. Aber im Grunde ist dieses keine Frage mehr. Solche Vorübungen zum Gesange müssen für ebenso wichtig angesehen werden, wie das körperliche Turnen. Sobald wir diesen Grundsatz aufnehmen und in die Praxis überführen, werden wir einen gewaltigen Schritt weiter kommen.

(Schluss folgt.)

In Sachen —nn.

In No. 5 d. J. der »Neuen Zeitschrift für Musik« beschuldigt mich Herr Rischbieter, Lehrer am Conservatorium zu Dresden, der Unwahrheit, bez. der absichtlichen Entstellung von Notenbeispielen aus seiner Broschüre, die ich in No. 1—3 dieser Zeitung besprochen habe. Der ›Vorwurf bezieht sich auf die in No. 2 am Schluss mitgetheilten Beispiele; er ist, abgesehen natürlich von der »Absichtlichkeit«, nicht ganz ungerechtfertigt, da mir leider eine reservirende Bemerkung Rischbieter's auf S. 56 entgangen war: »ausgenommen natürlich (?) den Fall, dass der Grundton des ersten Accordes, nach Art und Weise des Orgelpunktes, liegenbleibend, Quinte wird.« Die übrigens ungenügend motivirte Reserve schützt den Verfasser vor der ärgsten Blamage, kann aber leider die Unrichtigkeit der Aufstellung, um welche es sich handelt, nicht abändern, sondern veranlasst mich nur, das beregte Beispiel genau in der Fassung Rischbieters zu reproduciren. Er sagt S. 57 am Schluss der von mir als unrichtig erwiesenen Deduction: »Folgende Quartsextaccorde müssen wir daher als unstatthaft bezeichnen:



Diese Beispiele will er also buchstäblich verstanden wissen [was man bekanntlich bei den Hauptmannianern a priori anzunehmen nicht berechtigt ist] und beruft sich in seiner »Bekanntmachung« auf den dreistimmigen Satz mit der naiven Bemerkung, ich sei wohl »in der praktischen Theorie zu unerfahren, um zu wissen, dass auch in dreistimmigen Sätzen die tiefste Stimme als Bassstimme zu betrachten sei.« Nun — Herr Rischbieter, hier ist ein dreistimmiger Satz mit den »unstatthaften« Quartsextaccorden über der »Bassstimme«:



Ich bin begierig, das Verdammungsurtheil über dieses Sätzchen zu hören. Vielleicht hat Herr Rischbieter die Absicht, auch die übrigen Ausstellungen meiner Kritik zu entkräften? — Einen Grund, die Maske abzunehmen, sehe ich Herrn Rischbieter's »Bekanntmachung« gegenüber nicht; ich werde das aber thun, wenn es Hrn. Rischbieter gelingen wird, meine Kritik wirklich zu widerlegen. Einstweilen:

—nn!

Anmerkung. Herr Rischbieter wünschte durch uns den Namen des Recensenten seiner theoretischen Abhandlungen zu erfahren. Bevor wir ihm genügend antworten konnten, erschien seine Entgegnung in anderen Blättern, weshalb wir unsere Antwort zurückgehalten haben. Wir benutzen diese Gelegenheit um zu bemerken, dass wir eine etwaige Antikritik von Herrn Rischbieter unbedingt aufgenommen haben würden und zwar um so mehr, weil wir ihn von früher her noch als Mitarbeiter unserer Zeitung betrachten; an diesem alten Verhältnisse hat sich wenigstens unsererseits nicht das geringste geändert. Aus jener Zeit weiss Herr Rischbieter auch, dass wir sowohl die sachliche Ausführung wie den Wortausdruck eines Mitarbeiters möglichst unberührt lassen. An diesem nicht leicht zu befolgenden Grundsatze halten wir unwandelbar fest, glauben daher auch beanspruchen zu dürfen, dass man uns nicht mit unliebsamen Beurtheilungen ohne weiteres identificire. Solches geschieht aber, wenn eine Abwehr hastig und ohne Grund an fremde Blätter geschickt wird.

D. Red.

ANZEIGER.

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel: Palestrina's Werke betreffend.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. März 1879. **Nr. 11.** XIV. Jahrgang.

Abriss einer Geschichte des Musikdruckes vom funfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert.

Vorwort.

Der folgende Aufsatz erschien zuerst in der musikalischen Monatsschrift »The Musical Times« (London bei Novello, Ewer & Co., Juni bis December 1877) und wurde veranlasst durch die Feier zu Ehren des ersten englischen Buchdruckers William Caxton, mit welcher eine grosse Ausstellung von Druckwerken aller Art verbunden war. Bei dieser Caxton-Exhibition wurde der musikalischen Literatur ebenfalls ein Platz eingeräumt. Herr Littleton, der Verleger der »Musical Times« und Vorsitzender der musikalischen Section bei jener Ausstellung, hatte erfahren, dass ich mich mit einer Arbeit über die Geschichte des Musikdruckes beschäftige und ersuchte mich, in seiner Zeitschrift etwas über den Gegenstand zu veröffentlichen. Diesem Wunsche entsprach ich um so lieber, weil ich aus dem Programm der geplanten Ausstellung ersah, dass meine Darstellung für die Ordnung der musikalischen Abtheilung nützlich sein konnte. Solches ist denn auch der Fall gewesen.

Von der Caxton-Exhibition, die im Juni 1877 stattfand, erschien ein schön gedruckter Katalog (London bei N. Trübner, XIX und 472 Seiten Octav), in welchem die Seiten 247—292 der Musik gewidmet sind. Die Ordnung ist hier wesentlich die von mir befolgte. Weil nun jener Katalog gedruckt und die demselben voraufgehende geschichtliche Einleitung geschrieben wurde, als von meinem Aufsatze nur der erste Artikel gedruckt vorlag, könnte man glauben, beide Arbeiten seien unabhängig von einander entstanden und es handle sich bei diesen Eintheilungen überhaupt um feststehende allbekannte Dinge. Letzteres ist aber so wenig der Fall, dass ich vielmehr dem Gegenstande auf Grund eigener Forschungen überhaupt erst eine historische Form gegeben habe — woraus mir nun auch die Pflicht erwächst, diese Form nicht wieder verwischen und das Verhältniss des wirklichen Autors zu derselben nicht unklar werden zu lassen. Das erste, zu Anfang des Jahres 1877 ausgegebene Programm der Caxton-Exhibition beabsichtigte die Musik in die Classe B, »*Specimens of Printing*«, als fünfte Abtheilung auf folgende Weise einzureihen:

»Section 5. Printed Music.
Earliest Type Music Printing- Wynken de Worde.
Engraved Copper Plate Music.
Stamped Pewter Plate Music.
Copper Type Music.
Modern Type Music.«

Hierüber äusserte ich brieflich an Herrn Littleton, dass die Musik nicht eine Section, sondern eine in jeder Hinsicht selbständige Classe bilden müsse, dass jene fünf Rubriken in Wirklichkeit nur drei seien und dass zwei wesentliche Rubriken ganz fehlten. Bei meiner Anwesenheit in London, im April 1877, hatte ich dann Gelegenheit, das Einzelne anzugeben und näher zu erläutern. Es erschien denn auch bei der Caxton-Ausstellung die Musik in vervollständigter, nämlich in nachstehender Ordnung:

»Class F. Printed Music.
Section I. — Music printed from Wood Blocks.
Section II. — Music printed from Type, the staff lines in red and the notation in black.

Section III. — Music printed from Type (one printing only).
Section IV. — Tablature, and other modifications of notation.
Section V. — Music printed from Engraved Plates.
Section VI. — Music printed from Stamped Plates.
Section VII. — Music printed by Lithography and other modes not previously classified.

Hier findet man die von mir als unerlässlich bezeichneten Rubriken unter I und IV aufgeführt. Section II und III gehören zusammen. In Section V und VI ist die anfangs beabsichtigte Eintheilung nach Kupfer und Zinn (*Pewter*) aufgegeben und dafür diejenige nach der Herstellungsweise gewählt. Die Gründe, warum dieses nicht richtig ist, sondern die Eintheilung nach dem Material allein zum Ziele führt, habe ich im letzten Kapitel angegeben. Es ist nicht meine Absicht, eine Kritik der Aufstellung jener Londoner Sammlung zu schreiben, um so weniger da dieselbe als die erste Ausstellung dieser Art in jeder Hinsicht Lob verdient; es soll hier nur das Recht des Autors gewahrt und verhütet werden, dass nicht etwa eines Tages ein gutherziger Landsmann, dem der Katalog der Caxton-Exhibition in die Hände fällt, aus demselben beweist, ich habe eigentlich die dort aufgestellte Ordnung abgeschrieben.

Die Aufschichtung des Stoffes hat bei der Geschichte des Musikdruckes eine weit grössere Bedeutung, als bei der des Buchdruckes. Der Buchdruck trat gleich in fertiger Gestalt auf und seine ganze Geschichte ist nur eine Modification des ersten glücklichen Anfanges; der Musikdruck stümperte Jahrhunderte lang in unvollkommenen Versuchen hin und her, um erst in den neueren Zeiten befriedigende Resultate zu erlangen. Hierin liegt der Reiz einer historischen Beschreibung solcher Versuche und zugleich der Werth, den die Auffindung des richtigen Pfades besitzt. Dieser Pfad war bisher, wie man wohl ohne Uebertreibung sagen kann, gänzlich unbekannt. Selbst die einzige genauere Untersuchung, welche dem Gegenstande gewidmet wurde — die Arbeit von A. Schmid über Petrucci —, hat insofern die Wege noch mehr verschüttet, als sie die Meinung allgemein werden liess, dass mit der Anwendung des Druckes von beweglichen Lettern für dieses Gebiet alles geleistet sei, was erforderlich war, — da doch in Wirklichkeit die Erfindung Petrucci's den dauernden Bedürfnissen der Musik nicht entfernt Genüge that.

In der nachfolgenden Darstellung sind nun die drei Hauptsachen, ohne deren Erledigung eine Geschichte dieses Gegenstandes nicht möglich ist, soviel ich weiss zum ersten Male erwiesen. Nämlich: dass Petrucci nicht den Musikdruck mit beweglichen Lettern erfunden, sondern diese bereits vorhandene Druckart nur auf ein anderes musikalisches Gebiet angewendt hat; — dass der Musikkupferstich nicht um 1610 in England entstand, wie man drüben behauptet hat, sondern bereits vierzig Jahre früher in Rom; — und endlich, dass der Zinnstich und damit die moderne Art Musik zu drucken in den Jahren 1720 bis 1725 in London ausgebildet wurde. Das sind die Grundpfeiler dieser Geschichte. Die Ordnung, in welcher der Gegenstand zu beschreiben ist, ergiebt sich hieraus gleichsam von selbst.

Chr.

Der Druck mit beweglichen Lettern wurde erfunden für die Wiedergabe der Sprache, nicht für die der Musik. Es stellte sich aber bald heraus, dass Bücher mit musikalischen Noten für den Drucker ein einträgliches Geschäft waren. Die

Kirche war gern bereit, ihre grossen Missalen und Antiphonarien drucken zu lassen; die Kirche war reich und zahlte gut; sie war die erste Macht der Zeit, die Arbeit für sie verschaffte dem Drucker Empfehlungen, mit denen er sich überall sehen lassen konnte.

Aber der Druck der Musik mit den Mitteln der Gutenberg'schen Erfindung bot ganz besondere Schwierigkeiten. Die Notenschrift, welche in den ersten christlichen Jahrhunderten in Italien entstand und vom Mittelalter bis auf unsere Zeit sich ausbildete, nimmt eine Mittelstellung ein zwischen Schrift und Bild; durch ihre feststehenden Zeichen für die Zeitwerthe der Töne ist sie Schrift, durch ihre anschauliche Darstellung der Tonhöhe und der Verknüpfung der verschiedenen Stimmen ist sie Zeichnung. Diese Vereinigung von Schrift und Bild ist es, welche unsere Tonschrift so werthvoll macht, dass sie durch nichts anderes ersetzt werden kann; sie ist es aber auch, wodurch der Druck derselben mit beweglichen Lettern so sehr schwierig wird. Die ganze Schwierigkeit liegt in einem einzigen Punkte, in der Durchschneidung horizontaler und verticaler Linien. Unsere Tonschrift bedient sich gerader Linien von horizontaler Lage und trägt in diese die Notenzeichen vertical ein. Linien-Netze an sich sind leicht und zierlich zu drucken; Notenzeichen an sich ebenfalls; aber eine Vereinigung von beiden, wie die Feder des Copisten sie mit spielender Leichtigkeit herstellt, bot Schwierigkeiten dar, denen die ersten Druckerfinder sich nicht gewachsen fühlten. Es vergingen daher Jahrzehnte, bevor sie sich an dieses Problem wagten.

Merkwürdig bleibt es immerhin, dass kein Versuch gemacht wurde, die vorhandene Schwierigkeit zu umgehen. Hier wäre die passende Gelegenheit gewesen, eine neue Notenschrift zu erfinden, oder eine von den früher angewandten Bezeichnungen musikalischer Töne wieder hervor zu suchen. Es gab eine alte Musikschrift, welche sich dem Buchdrucker gleichsam von selber darbot, nämlich die mit Buchstaben. Sie hatte zugleich eine Autorität für sich, der sich sonst im Musikalischen Alles beugte, denn die Griechen hatten sie benutzt und zwar bereits in ausgebildeter Gestalt, gerade Buchstaben für den Gesang, umgelegte für die Instrumentalmusik. Wäre es möglich gewesen, dies für die abendländische Musik zu gebrauchen, damals würde man es ausgeführt haben. Aber es war nicht möglich. Die neu gewonnene, aus den Accent- und Neumenzeichen erwachsene Notenschrift stand so fest, wie der Bau der neueren Musik selber. Man kann hieraus abnehmen, dass der schädliche Einfluss griechischer Theorien auf die Entwicklung der abendländischen Musik, über welche in neueren Geschichten der Musik so viel geklagt wird, in Wirklichkeit auf Einbildung beruht, da die Musik es sehr wohl verstanden hat, denjenigen Weg einzuhalten, welcher für ihre Entwicklung der beste war. Man sieht hieraus aber auch noch weiter, dass es selbst in der grössten Verlegenheit nicht möglich gewesen ist, auf eine andere Tonschrift zu kommen als diejenige war, welche sich im Laufe der Jahrhunderte, Hand in Hand gehend mit der Ausbildung der musikalischen Formen, gestaltet hat. Alle jene Versuche daher, an die Stelle dieser Schrift eine andere zu setzen, die auch in der neuesten Zeit besonders häufig unternommen wurden, sind müssige Experimente und werden nie eine andere Bedeutung haben, als die einer Privatbelustigung. Die Tonschrift steht fest: auch der Drucker hat sie zu nehmen wie sie ist und seine ganze Kunst lediglich darauf zu richten, wie die Schwierigkeiten einer mechanischen Wiedergabe derselben zu überwinden sind.

Durch die Versuche, welche in dieser Hinsicht angestellt wurden, und durch die daraus für die Verbreitung der Kunst sich ergebenden Resultate, entstehen die verschiedenen Arten und Perioden der Geschichte des Musikdruckes. Wenn auch mehrere von den Arten, Musik zu drucken, gleichzeitig neben einander geübt wurden, so sind sie doch im Zusammenhange mit der Entwicklung der Kunst nach und nach entstanden, sowie auf verschiedenen musikalischen Gebieten: und eben hierin ist es begründet, dass wir von einer wirklichen *Geschichte* des Musikdruckes sprechen können; in einem weit grösseren Maasse als bei der Buchdruckerkunst. Wir haben hiernach fünf Perioden zu unterscheiden.

Die erste Periode bildet die Urzeit des Druckes, die angefüllt ist mit den verschiedenartigsten Versuchen, Musik auf mechanischem Wege zu vervielfältigen, und meistens Holzschnitt anwendet. Als Zeitalter hierfür kann man die hundert Jahre 1460—1560 setzen.

Die zweite Periode beginnt um 1500 mit der Erfindung einer besonderen Art beweglicher Lettern von Petrucci; ihr eigentliches Zeitalter sind das 16. und 17. Jahrhundert, sie wird aber in ihren Folgen für alle Zeiten fortdauern.

Die dritte Periode ist die der Tabulatur: sie läuft neben der zweiten her, erstreckt sich aber auf ein ganz anderes Gebiet der Kunst: beginnt 1509, verschwindet mit dem 17. Jahrhundert und wird ebenso wenig je wieder in Gebrauch kommen, wie der Holztafeln-Druck der ersten Periode.

Die vierte Periode, Musikstich auf Kupferplatten, bildete sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus der dritten, und wurde zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch die neue Erfindung der fünften Periode beseitigt, erhielt sich aber in einigen Ländern noch bis gegen das Jahr 1800.

Die fünfte und letzte Periode beginnt in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, gelangt aber erst nach und nach zur Vollkommenheit; sie verwendet eine Mischung von Blei und Zinn (*Pewter*) statt Kupfer, anfangs in einfacher Nachahmung des Verfahrens des Kupferstichs, bald aber in der Benutzung von Stahlstempeln, womit der Musikstich erst denjenigen Grad geschäftsmässig-mechanischer Vollendung erhielt, der ihm den Vorrang vor allen übrigen Methoden sichert. Die Erfindung dieser letzten Periode ist in ihrer Bedeutung für den Musikdruck die wichtigste von allen.

Wir lernen in den fünf verschiedenen Perioden also fünf verschiedene Verfahrungsweisen kennen. Von diesen haben nur die der zweiten und fünften Periode bleibenden Werth für die Kunst; die andern drei sind blos antiquarisch.

Erstes Kapitel.

Erste Periode.

XYLOGRAPHIE.

Holztafeldruck. — Gedruckte Linien und geschriebene Noten. — Patronendrucke.
Linien und Noten in einstimmigen kirchlichen Gesangbüchern (Missalen etc.) mit beweglichen Lettern gedruckt.

In den Ueberschriften habe ich die beiden Wege angedeutet, welche in dieser frühesten Zeit eingeschlagen wurden, um Musik zu drucken. Der zweite war der richtige; aber der nächstliegende und wichtigste für diese Zeit war der erste, Druck von Holztafeln. Am einfachsten würde diese Periode daher durch das im Deutschen sehr bekannte, im Englischen aber ungebräuchliche Worte *Xylographie* zu bezeichnen sein.

Um die Werke dieser frühesten Stufe des Notendruckes zu verstehen, muss man auf die Vorgeschichte der Buchdruckerkunst zurück gehen. Auch bei dieser war die Xylographie, der Druck mit ganzen Holztafeln, der Anfang oder vielmehr die Voraussetzung. Meistens waren den Schriften Bilder beigegeben; die Vereinigung von Schrift und Bild eben war es, was die Anfertigung solcher Tafeln anregte: und wie alle Schriftzeichen der menschlichen Sprache ursprünglich nur Bilder der Sachen darstellten, so kann man sagen, dass die Druckerkunst, indem sie vom Bilde, von diesen geschnittenen Tafeln, aussetzte,

damit gleichsam wieder auf die früheste Bedeutung der Schriftzeichen zurückkam. »Bilderschneider« gab es schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Der Fortschritt von der Xylographie zu der Typographie wurde also von der Musik ganz ähnlich gemacht wie von der Sprache, nur später.

Das älteste Buch mit gedruckten Noten auf Holztafeln, welches man kennt, ist vom Jahre 1473 und durch Hans Froschauer in Augsburg gedruckt. Es gingen demselben vermuthlich noch andere voran. Froschauer druckte Choral- oder Gregorianische Noten. Für diese sind Holztafeln nur ein kümmerlicher Nothbehelf, weil die Worte zu den einstimmigen Melodien ebenso vielen Raum einnehmen als die Noten; hier fand man denn auch bald einen besseren Weg. Holztafeldruck blieb in jener Zeit aber das allein Mögliche für *Figural*musik, d. h. für contrapunktische Kunstmusik in mehreren Stimmen. Hierfür wurde der Holzschnitt auch dann noch Jahrzehnte hindurch gebraucht, als durch Petrucci's Erfindung bereits ein voller Ersatz geboten war.

Es war Ugone oder Hugo de Rugeriis von Bologna, der im Jahre 1487 das erste Werk zu Tage förderte, welches ein Stück gedruckter Figuralmusik enthält. Nicolo Burzio (Burtius), gebürtig aus Parma, Professor der Musik, schrieb ein Werk über seine Kunst, angeregt durch die Angriffe, welche ein Spanier gegen den unantastbaren Guido von Arezzo gerichtet hatte. Das Buch, 67 Blätter in 4to enthaltend, beginnt: »*Nicolai Burtii* parmensis, musices professoris, ac juris pontificii studiosissimi, *musices opusculum* incipit: cum defensione Guidonis Aretini« etc. . . . . . und schliesst mit der Bemerkung, dass Ugone de Rugeriis es »in Bononia anno domini M.CCCCLXXXVII die ultima aprilis« (am letzten April 1487) im Druck beendet habe. *)

Von den drei Tractaten, aus welchen das kleine Werk besteht, bietet der erste drei einstimmige Musikbeispiele: die alte Melodie Ut queant laxis auf 5 Linien; 7 aufsteigende Hexachorde auf 11 Linien; 21 aufsteigende Tetrachorde auf 11 Linien. Ausserdem noch einige Erklärungen musikalischer Bezeichnungen. Alles auf Holztafeln.

Der Tractatus *secundus*, von den Regeln des Cantus commixti seu contrapuncti handelnd, enthält nun auf Seite 76 das erwähnte Musikbeispiel in drei Stimmen für Discantus Tenor und Contratenor, ebenfalls in eine Holztafel eingeschnitten.

Der dritte Tractat des Burtius, vom cantus figurati handelnd, hat Seite 90 ein ähnliches Beispiel von Notenwerthen und Ligaturen.

Dieser erste Versuch, Figuralmusik auf mechanische Art zu vervielfältigen, war unbeholfen genug. Es wurde mit der Zeit bedeutend besser, aber niemals völlig befriedigend. Für theoretische Werke, wo es nur auf einige Beispiele ankam, die sich in den Text einzufügen hatten, wurden solche Holzschnitte gebräuchlich und waren für diesen Zweck auch bequemer als die damaligen beweglichen Typen. Man findet deshalb Holztafeln angewandt von Franchinus Gaforius' Practica Musicae (Mediolani 1492 Fol.) an bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus.

Noch eine andere Art von Büchern mit Musik war vorhanden, für welche der Druck von kleinen Holzblöcken gelegen kam. Dies waren die Liederbücher Luther's und seiner Gemeinde. Als erstes davon erschien im Jahre 1523 ein gar bescheiden kleines Heft als »*Etlich Cristlich lider Lobgesang und Psalm*« (Wittemberg 1523), welches auf 12 Blättchen 8 Lieder enthält, denen 5 Melodien beigedruckt sind. **) Aehnlich wurden auch alle folgenden Liederbücher mit Noten in Holzschnitt ausgestattet. Man scheint in Wittemberg (und auch an anderen deutschen Orten) lange Zeit Petrucci's Typen nicht nachgeahmt zu haben, denn selbst Johann Walther's *Chorgesangbüchlein*, welches dort 1524 in vier Stimmheften erschien, hat sämmtliche Musik in Holz geschnitten. Die Geschicklichkeit für diesen Zweck war dort auch recht zierlich und sauber ausgebildet.

Im Uebrigen kamen Holzschnitte bei umfänglichen mehrstimmigen Musikstücken, die für den Gesang gedruckt wurden, selten zur Anwendung. Wo sie gelegentlich erscheinen, muss man sie als Nothbehelf ansehen. So in einem Druck zu Ehren Kaiser Maximilian's durch Jan de Gheet in Antwerpen (im August 1515), welcher mehrere vierstimmige Gesänge von dem sonst unbekannten Benedictus de Opitiis enthält, wo eine einzige Holztafel (in kl. Folio) immer die ganze Seite füllt. *)

In sämmtlichen lutherischen Gesangbüchern wurde die *Figural*note angewandt, nicht die Choralnote; dies war die nächste Ursache, dass bei ihnen nicht der Typendruck sondern die Holztafel zur Verwendung kam. Es würde hier zu weit führen die musikalischen Gründe anzugeben, welche diese Benutzung der Figuralnote veranlassten. Hätten die Lutheraner die Choralnote, wie sie in den lateinischen Missales Antiphonarien und Psalterien vorhanden war, für ihre Liederbücher benutzt, so würden sie bei dem Druck der Noten auch von Anfang an bewegliche Lettern angewandt haben. Wir kommen hiermit zu dem zweiten Theil dieses Kapitels, welcher davon handeln wird, wie die *Choral-* oder *Gregorianischen Noten* in dieser ersten Periode zum Druck kamen. Vier Stufen sind dabei zu unterscheiden.

Bei den frühesten Drucken kirchlicher Bücher, die Musik enthielten, wurden die Worte gedruckt und dann die Noten handschriftlich beigefügt. Ein solches Verfahren lag um so näher, weil die ersten gedruckten Bücher nicht als Drucke, sondern als Handschriften verkauft wurden.

Ein weiterer Fortschritt geschah, als man anfing die *Linien* zu drucken, in welche die Noten hernach eingeschrieben wurden. Die Linien in diesen Missalen etc. sind roth und kamen mit den rothen Buchstaben, Worten und Zeilen des Textes gleichzeitig zum Druck.

Von allen sonstigen Hindernissen abgesehen, war das Schreiben schon dadurch unbequem, dass Schreibtinte und Papier, welches dem Process des Druckens unterworfen wurde, sich nicht gut vertragen. Die Unregelmässigkeit der geschriebenen Noten stach gegen die mechanische Regelmässigkeit der Schriften sehr ab. Man machte nun Notenzeichen in der Form von Typen und Stempeln, schwärzte diese mit Druckfarbe und druckte sie dann mit der Hand einzeln auf oder zwischen die vier rothen Linien. Ein solches Verfahren nennt man *Patronendruck*. Ob dieser zur Anwendung kam, oder ein wirklich mechanischer Druck, ist im einzelnen Falle bei der Unbehülflichkeit der Zeichen und der Unvollkommenheit des ganzen Verfahrens schwer zu entscheiden.

Von den Patronendrucken zu dem wirklichen Druck mit beweglichen Lettern war nur noch ein einziger Schritt. In welchem Jahre, an welchem Orte und durch welchen Drucker dieser Schritt gemacht wurde, ist zur Zeit nicht nachzuweisen. Jedenfalls geschah er noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts und wahrscheinlich durch verschiedene Drucker an verschiedenen Orten unabhängig von einander. Wir schliessen dies daraus, dass man solchen Drucken in allen Ländern aus weit entlegenen Orten begegnet und dass die beiden gänzlich von einander abweichenden Formen der Choralnote, die romanische und die deutsche, dabei zur Anwendung kommen. Im Uebrigen zogen die Drucker von einem Ort zum andern und streuten

*) Exemplare dieses Buches befinden sich in der öffentlichen Bibliothek zu Hannover, bei Earl Spencer in England, in Rom und vielleicht noch an mehreren Orten.

**) Königl. Bibliothek in Berlin. Stadtbibliothek in Hamburg.

*) British Museum. Stadtbibliothek in Hamburg.

dadurch den Samen ihrer Kunst allenthalben hin. So sagt Erhard Ratdolt in dem Missale, welches er von 1504 bis 1505 für die Diöcese Constanz in Augsburg druckte, er habe seine Kunst zuerst in Venedig ausgeübt (Liber Missalis . . . . per Erhardum Ratdolt mira imprimendi arte qua nuper Venetiis: nunc Auguste Vindelicorum excellit nominatissimus).

Auf keinen Fall ist aber anzunehmen, dass dieser Druck der Choralnoten entstand in Nachahmung des Verfahrens, welches Petrucci in Venedig ersann und wovon im nächsten Kapitel zu sprechen sein wird. Viel näher liegt die Vermuthung, Petrucci habe die Anregung zu seiner Erfindung von eben diesen gedruckten Missalen und anderen Choralbüchern empfangen. Ratdolt hatte vorher in Venedig gedruckt, also gleichzeitig mit Petrucci; nachgeahmt hat er ihn schon deshalb nicht, weil er ihn nicht nachahmen konnte. Der Zweck und die Mittel dieser Musikart waren ganz andere, und das Verfahren hatte sich, wie oben gezeigt wurde, stufenweise ausgebildet. Man bedurfte vier rother Linien, die in Typen von $1/3$ bis 1 Zoll Länge aneinander gefügt wurden, und romanischer oder deutscher Choralnoten. Drucke dieser Art waren schon vorhanden etwa zehn Jahre bevor Petrucci begann.*) Hätte letzterer nie existirt, so würde die Musik der Missalen, Antiphonarien und anderer kirchlicher Gesangbücher doch nach wie vor zum Druck gelangt sein gerade so wie wir sie jetzt besitzen; denn sein Verfahren hatte nicht den geringsten Einfluss hierauf. Das Büchlein, welches John Merbecke im Jahre 1550 als »The booke of common praier noted . . . . Imprinted by Richard Grafton« herausgab, ist für englische Leser ein sehr passendes Beispiel hiervon. Verglichen mit früheren Drucken dieser Art, z. B. mit dem spanischen Missale, welches Johannes Belon am 9. Januar 1504 im Druck beendete,**) nimmt Grafton's Leistung sich allerdings höchst kümmerlich aus. Die Art oder Schule des Druckes, die technische Herstellung, war aber bei Allen eine und dieselbe.

Auf diese Weise entstand der Druck mit beweglichen Lettern für das beschränkte Gebiet des *einstimmigen kirchlichen Choralgesanges*. In dem folgenden Kapitel werden wir sehen, wie ein ähnliches Verfahren auch für die Verbreitung der mehrstimmigen Kunstmusik erfunden wurde.

*) Ein solcher Druck ist z. B. die »Agenda Parochialium Ecclesiarum«, erschienen zu Basel im Jahre 1488, Fol., im Besitze des Herrn Alfred Littleton in London.

**) British Museum.

(Folgt zweiter Artikel: Ueber Petrucci's typographische Erfindung.)

Ein kunstmässiger Gesangunterricht für die Jugend.

Vorschule des Gesanges für das jugendliche Alter vor dem Stimmwechsel, als Grundlage zum späteren Studium des Kunstgesanges, verfasst von **Ferdinand Sieber**, Professor der Musik. Op. 122.
Offenbach a. M., bei Joh. André. (1878.) 56 Seiten Fol. Verlagsnummer 12579. Preis ℳ 8,30.

(Schluss.)

Die Grundsätze der »Vorschule« des Herrn Prof. Sieber haben wir hiermit unmittelbar auf den classenmässigen Schulunterricht angewandt und dadurch denselben vermuthlich eine weitere Ausdehnung gegeben, als der Verfasser beabsichtigte. Aber keineswegs eine solche, die seiner Methode widerspräche oder von ihm persönlich nicht gutgeheissen würde. Wir verlangen also, dass diese Uebungen ohne Ausnahme mit allen Schülern durchgenommen werden. Soll dieses wirksam sein, so muss es anhaltend geschehen, nicht in einigen Stunden zu Anfang als Einleitung, sondern in beständiger Wiederholung als eine der wichtigsten Materien des ganzen Unterrichts. Dadurch verwandelt es sich bei dem Schüler in Fleisch und Blut und wird ihm ein unverlierbares Eigenthum, ebenso sehr wie das was er auf dem Turnplatze gelernt hat.

Von hieraus lassen sich dann auch die weiteren Schritte mit Erfolg thun. Die Uebungen im Stimmansatz und in der Tonbildung gehören ebenfalls zu den allgemein elementarischen, die Jedem erreichbar sind, daher auch von Allen geübt werden sollten, natürlich in vernünftigen Grenzen. Der Verfasser skizzirt diese Uebungen mit folgenden Worten.

»§ 4. Der Stimmansatz. Der Ton kann auf *drei* verschiedene Arten angesetzt werden. Entweder mit einem dem Eintritt des Vocales vorausgehenden gelinden *Hauch* (wobei die Stimmritze *ganz offen* bleibt), oder mit einer gewissen Bestimmtheit und *Markirtheit des Vocales* (die eine Folge des vorhergehenden *Verschlusses* und schnellen *Wiederöffnens* der Stimmritze ist), oder endlich *ganz weich* und doch ohne jeden Hauch, (wobei die Glottis vor dem Erklingen des Tones zum grösseren Theile, jedoch *nicht ganz geschlossen* ist). Die letztere Ansatzweise wird sich im Allgemeinen am meisten empfehlen; der gehauchte Ansatz ist anzuwenden, wenn die Stimme von Natur hart und eckig, der markirte Ansatz, wenn sie verwischt und undeutlich einzusetzen geneigt ist.« Diese Unterschiede sind natürlich bei einem classenmässigen Unterricht nicht ausführbar, sondern beziehen sich auf die Unterweisung des Individuums. Beim Schulgesangunterricht wird die allgemein gültigste (nämlich die von Herrn Sieber als die dritte angeführte) Art des Ansatzes als Norm einzuhalten sein. Weiter wird man selbst mit denjenigen Schülern nicht zu gehen haben, welche für die Mitwirkung in kunstvollen Chören (Oratorien, Kirchenstücken etc.) ausgebildet werden, natürlich unter Berücksichtigung der Mängel und Unarten des Einzelnen. Hiermit führen wir nichts Neues ein, denn so machten es schon unsere Vorfahren, die alten braven Kapellmeister und Cantoren. Eine bessere Methode, als diejenige ist welche diese befolgten, wird niemals erfunden werden. Der Unterschied ist nur, dass man sich damals aus der Masse die einzelnen schönen Stimmen heraus suchte und das Uebrige der Verwahrlosung überliess, dass wir aber heute auch mit der Masse als solcher uns gesanglich zu beschäftigen haben. Die Ausbildung des einzelnen Jungen mit schöner Stimme haben wir allzu sehr darüber vernachlässigt und schon aus diesem Grunde ist es uns erfreulich, dass Herr Prof. Sieber durch vorliegende Schule auf die solistische Ausbildung der Jugend die Aufmerksamkeit richtet. Eine unbefangene Untersuchung wird schon ergeben, wie weit man hierin kommen kann. Wir machen unsere Meinung über die Sache am verständlichsten, wenn wir sie direct an die Worte des Autors anknüpfen.

»§ 5. Die Tonbildung. Der Ton kann dann frei, rein und edel gebildet werden, wenn ihm auf der Strasse, die er zu durchlaufen hat, *keinerlei Hinderniss in den Weg gestellt wird* und wenn das Ausgangsthor, der Mund (Zähne wie Lippen) gehörig geöffnet ist. Alle unzeitigen Bewegungen des Gaumensegels, der Zungenspitze, des Zungenrückens sowie der Zungenwurzel führen — wie bemerkt — zu unedler Klangerzeugung. Ein schöner Ton muss gleichsam aus der Kehle *gezogen*, nicht gestossen werden, vom ersten Momente seines Erklingens bis an sein Ende in *tadellos reiner Intonation* verharren und auch genau *dasselbe Vocalcolorit* beibehalten, das er von Anfang an angenommen hat. Es darf nicht während des Aushaltens aus einem *e* ein *ä* oder *ö*, aus einem *hellen a* ein *dunkles a* oder o werden.« Die Uebungen, welche hieraus entstehen, sind geradezu unerschöpflich, und wenn man auch nicht hoffen darf, sie annähernd zu bewältigen, so ist es den-

noch von grösster Wichtigkeit, dass der Jugend die richtigen Grundsätze der Tonbildung unvergesslich eingeprägt werden. Das ist erreichbar, und leichter als man glaubt. Man muss bei allem Singen nur immer zunächst auf das Schulmässige, die Tonübung sehen, nicht (wie allgemein geschieht) auf den textlichen und musikalischen Inhalt oder auf Lieder und Melodien.

Mit der Tonbildung hängt alles Weitere zusammen, zunächst die Verbindung der Töne, von welcher der Verfasser im sechsten Abschnitt handelt. Hier lehrt er: »Die Töne müssen eng aneinander gereiht, d. h. in ebenmässigem *legato* verbunden werden. Es ist ebenso falsch, sie durch ein eingeschaltetes *h* (einen Hauch) aus einander zu halten, als sie in einander zu schleifen, so dass man nicht mehr das Ende des einen und den Anfang des andern Tones unterscheiden kann. Sie sollen ihre abgegrenzte Selbständigkeit haben und doch an einander stossen, wie die Perlen auf einer Schnur.« Solche Grundsätze schon in den Schulklassen der Jugend verkünden und mit aller Kraft einpauken, heisst keineswegs die Perlen vor die Säue werfen. Was aber der Herr Verfasser dann von »einer zweiten innigeren Bindungsart der Töne«, wo »die Stimme flüchtig über den ganzen zwischen zwei Noten befindlichen Tonraum hindurch gleitet«, oder mit anderen Worten vom Portamento sagt, betrifft eine Kunst, welche nicht in den Singklassen der Schuljugend gelehrt werden kann. Er schreibt vor: »Liegt jeder der beiden Noten eine besondere Textsilbe zu Grunde, so muss der Vocal der ersten Textsilbe noch auf der Tonhöhe der zweiten, dann etwas zu anticipirenden Note vernommen werden.« Folgt als Beispiel

Schreibweise: [Notenbeispiel] Ausführung: [Notenbeispiel]

Hierzu bemerken wir zunächst, dass in alter Zeit die Ausführung

lautete [Notenbeispiel] *), so dass nicht die erste Silbe oben nachklappte, sondern die zweite Silbe vorschlug und den Ton damit einhakte, was offenbar eine feinere gesangliche Empfindung bekundet. Die Sache selbst anlangend, so ist zu wiederholen, dass wir mit dieser Materie den Kreis der Jugend überschreiten, nicht blos den des Classen-Singunterrichts, sondern auch den der Unterweisung des Einzelnen. Im Portamento, sowie es im modernen Gesange ausgeführt wird, verkörpert sich vornehmlich das Individuelle, und es hat seinen Sitz im Sologesange. Ein solcher ist aber der Jugend nicht erreichbar, daher auch von ihr nicht zu üben.

Hiermit kommen wir an den Punkt, wo das, was wir wünschen und für erspriesslich halten, von dem, was der Verfasser bietet, wesentlich abweicht. Wir müssen dieses aber etwas näher bezeichnen, da wir vermuthen, dass es Herrn Sieber sonst nicht verständlich sein möchte, was wir eigentlich meinen. Die Eigenthümlichkeit seiner Singschule für die Jugend, auf welche bereits oben hingewiesen wurde, besteht darin, dass sie die Grundsätze des Kunstgesanges ganz einfach und strenge, obwohl in weiser Beschränkung, schon auf den frühesten Unterricht anwendet. Hierin liegen die Vorzüge und Mängel dieser Methode. Die Vorzüge überwiegen bei weitem. Denn es ist durchaus richtig, dass auch für die Kinder nur das Beste gut genug ist und dass die bisherigen Quacksalbereien unwissender Stümper aufhören müssen, wenn unsere Jugend wirklich gesangmässig erzogen werden soll. Die Mängel kommen nun daher, dass der Herr Verfasser seine Methode diesem elementaren Gebiete nicht genügend angepasst und, unter Uebersehung der Hauptsache, zu einseitig nach einer gewissen Richtung hin ausgebreitet hat. Die Vorzüge liegen also in der Methode selber, die Mängel nur in der unvollkommenen Anwendung derselben. Diese Mängel fliessen bei dem Verfasser sämmtlich aus einer einzigen Quelle, nämlich daraus, dass er den kindlichen Gesangschüler als einen kleinen Solosänger behandelt, statt ihn als Chorsänger anzusehen und demgemäss zu schulen. In diesem Unterschiede liegt alles weitere begründet. Soweit ein stimmlich begabtes Kind sich an der musikalischen Kunst zu betheiligen vermag, kann solches nur im Chorgesange geschehen. Auf diesen weist alles hin, die Stimme sowohl als die Auffassung, während bei jedem solistischen Versuche die unübersteiglichen Hindernisse des jugendlichen Alters nur zu bald zu Tage treten werden. Wir tragen dieses hier nicht als eine neue Ansicht vor, sondern vielmehr als einen altbewährten Grundsatz, der durch die Praxis der besten Zeit längst sanctionirt ist. Für die Oberstimme sämmtlicher Kirchen- und der aus ihnen erwachsenen Concert- oder Oratorienchöre gab es Jahrhunderte lang nur Knaben. Haben diese mit ihrer Silberstimme den allergrössten Meistern so lange Genüge gethan, so darf man doch wohl schliessen, dass sie für dieses Gebiet gleichsam von Natur bestimmt sind, und jeder richtige praktische Versuch wird einen solchen Schluss aufs neue bestätigen. In dem Bereiche jener Compositionen liegen nun die wahren Materialien für eine kunstmässige Schulung der Jugend. Es ist nur nöthig, dass diese herausgehoben und in richtiger Folge eingeübt werden. Was uns also noth thut, ist eine progressive Beispielsammlung für die Jugend in der Art, wie wir sie in Wüllner's Chorgesangschule für Erwachsene besitzen. Damit müsste dann ein geschickter Lehrer schon etwas ausrichten können unter Beobachtung der richtigen Grundsätze, wie sie Herr Prof. Sieber hier aufstellt und im Einzelnen erläutert. Dagegen versprechen wir uns nicht viel Gutes, und überhaupt nicht viel, von dem Uebungswege, welchen er hier S. 30—56 vorlegt. Diese Cantilenen haben sämmtlich einen einzigen Zuschnitt, nämlich den der italienischen Opernmelodie von Rossini bis auf die neuere Zeit; aber diese Musik, in welcher der Verfasser als Gesanglehrer seine eigentliche Heimath erblicken wird, ist nicht sonderlich geeignet, der Jugend das zu bieten, was sie vor allem nöthig hat. An die eigentlichen Gesangskünste dieser Cantilenen reicht sie nicht hinan, und hinsichtlich des musikalischen Gehaltes sind sie ihr bei weitem nicht gediegen genug. In allen übrigen Fächern suchen wir die Jugend aus classischen Quellen, d. h. aus dem vorhandenen Besten, zu bilden. Machen wir es doch endlich in der Musik ebenso.

*) Das Beispiel ist für jene Zeit nicht gut gewählt.

Compositionen von Heinr. Schulz-Beuthen.

Besprochen von **Robert Musiol.**

Op. 2. **Orientalische Bilder.** Acht Clavierstücke in Menuetten- und Scherzoform. 2 Hefte. 1873.
Op. 3. **Walzer** für Clavier zu vier Händen. 1873.
Op. 4. **Befreiungsgesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. 1873.
Op. 9. **Ungarisches Ständchen** für Violine und Clavier 1874.
Op. 10. **Charakteristische Clavierstücke** zu vier Händen. 1874.
Op. 11. **Kinder-Sinfonie.**
Op. 16. **Drei Clavierstücke** im ernsten Stile. 1874.
Op. 17. **Stimmungsbilder** in freier Walzerform. 1874.
Op. 20. **„Sieh' der Frühling kehret wieder“**, für vierstimmigen Männerchor. 1874.

(Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.)

(Fortsetzung aus Nr. 9.)

Die Clavier-Compositionen bilden von den vorliegenden Werken die Mehrzahl — mögen sie darum das Recht des Vor-

tritts haben! Unter ihnen sind die »Orientalischen Bilder«, Op. 2, von ganz besonderem Reiz und Interesse. Wir glauben nicht, dass der Componist jemals die Märchen und Wunder des Orients wirklich gesehen habe; wie aber Freiligrath die Eigenheiten und Erscheinungen der Wüste ungesehen besser beschrieb, als vielleicht wenn er sie wirklich in sich hätte aufnehmen können, so erleben wir denselben Fall bei H. Schulz-Benthen mit seinem Op. 2. Mag man von diesen acht Nummern spielen welche man will, jede von ihr ist ein farbenglühendes, plastisches Bild des Orients. Und dabei ist diese Musik nicht etwa eine spielerische, mechanische Nachahmung sogenannter und wirklicher orientalischer, also türkischer oder arabischer Tonstücke; man lebt beim Spielen oder Hören dieser Tondichtungen wirklich im Orient; man athmet seine Luft, man fühlt seine Reize! Und mit der ersten Nummer angefangen und mit der letzten erst aufgehört, wird man überall auf das Nachhaltigste von diesen originalen und tiefinnerlichen Compositionen gefesselt und gefangen werden. Dabei ist aber auch nicht der reichen Mannigfaltigkeit zu vergessen, welche im Inhalt der einzelnen Stücke herrscht: ein Opus 2 von solcher Fülle von Gedanken — und welchen! — dürfte selten aufzuweisen sein.

Es sei noch ein kurzer Blick auf die einzelnen Nummern dieses Opus gestattet, denn wollten wir uns mit dem Allen weitläufiger befassen, wir kämen nicht bald zu einem Ende. No. 1: »Tempo di Menuetto, poco moderato« beginnt A-moll, 8 Takte, worauf eine Reprise von 8 Takten in C-dur folgt, worauf die ersten 8 Takte den ersten Theil beschliessen. Das Trio modulirt im ersten Theile von F- nach A-dur, im zweiten von D-moll nach E-dur, wodurch die Verbindung mit dem Hauptsatze wieder hergestellt ist. Hier, wie im Allgemeinen bei Schulz-Beuthen, ist die Accordfolge, die Harmoniefolge eine so einfache, sich aus dem Stimmengange von selbst ergebende, wie vielleicht bei Palestrina, Bach oder Händel, man wundert sich oft, dass man durch den oder jenen Ton so natürlich, fast unbewusst, in eine Tonart hinübergeleitet wurde, welche unserem modernen diatonischen oder chromatischen Tongeschlechte entgegensteht, aber in den alten Kirchentonarten, besonders der phrygischen, seine natürliche Erklärung findet, oder in der Tonleiter:



welche nicht blos der ungarischen, sondern auch der türkischen und vielfach auch der anderen orientalischen Musik zu Grunde liegt. Der Charakter des Stückes ist ein in jeder Beziehung vortrefflich gezeichneter: man hört überall das Tambourin, Castagnetten, ohne dass damit der Componist in kleinliche Tonmalerei verfallen wäre.

No. 2 ist ein rührendes zartes Märchen aus »Tausend und eine Nacht«, durchweg zart und duftig; vielleicht hätte der Componist mehr modulatorische Abwechselung in die einzelnen Sätze bringen können, doch dürfte auch hier der allgemeine Eindruck endgiltig entscheidend sein und der ist ein künstlerisch vollkommen befriedigender. — No. 3: Allegro ma non troppo, capriccioso e adirato, $^6/_8$, C-dur, ist ein lebensfrisches, fast übermüthig heiteres Bacchanale, das mit seiner Urwüchsigkeit und Fülle an das Finale der dritten Sonate Op. 2 von Beethoven erinnert, ohne ihm jedoch sonst verpflichtet zu sein. — Mit einem duftigen, blüthen- und farbenreichen Selam möchte ich No. 4: Poco Andante, con sentimento, As-dur, $^3/_4$, vergleichen; es sind eben nicht blos Rosen und Veilchen, sondern auch Schirasrosen und Parijaten drin. Und wer denkt nicht bei No. 5 — Allegretto scherzando, $^3/_4$, Es-dur — an die hinüber- und herüberfliegenden geistreichsten Räthselfragen? Und wie glückliche, liebesselige und doch im verzehrendsten Feuer glühende Mädchenaugen sehen aus dem herrlichen Trio — F-dur — heraus! Besonders angenehm berührt, dass der Componist den ersten Theil nicht ganz, sondern nur der Hauptsache nach repetirt. — No. 6 — die erste Nummer des zweiten Heftes: Allegro con molto tenerezza, $^3/_4$, G-dur, ist ein wunderbar zartes, märchenhaftes Stück, das lebhaft an Elfenreigen und Nachtigallenschlag erinnert, während No. 7: Allegretto giocoso, $^3/_4$, C-dur, sowie No. 1, einen realistischen, aber dabei äusserst glücklich getroffenen Ton anschlägt. No. 8, das umfangreichste Stück dieser Sammlung, beginnt mit einem fanfarenartigen Thema voll Kraft und Fülle, Gesundheit und Lebensmuth, Es-dur, $^3/_4$. Der sich daran schliessende zweite Hauptsatz ist schon etwas zahmer, innerlicher, aber auch modulationsreicher, während das Trio eine der zartesten Melodien mit leiser, fast geheimnissvoll webender und wogender Begleitung bringt. Je einfacher die Melodie dem Auge erscheint — sie beginnt:



desto wohlthuender, intensiver wirkt sie aufs äussere und innere Gehör. Das Ganze ist eine der meisterhaftesten und wirkungsreichsten Dichtungen Schulz-Benthen's, wie überhaupt der ganze Cyklus eine der wirklichen und schönsten Bereicherungen der Clavier-Literatur ist! —

Die Walzer zu vier Händen, Op. 3, sind echte, aristokratischste Salonmusik; kann von einem Vergleiche gesprochen werden, so möchten Chopin und F. Schubert als die Gewährsmänner in dieser Sphäre genannt werden; das weiche elegische Träumen des Einen, der ungefesselte, gesunde Lebensmuth, die aufrichtige Reinheit des Andern scheinen unserm Componisten zu Theil geworden sein: ohne dass Schulz-Benthen aufgehört hat, er zu sein. Es ist ein poesievoller, reizender Walzercyklus. — Die »charakteristischen Clavierstücke« Op. 10 enthalten vier Nummern, welche der Componist sogar — was er sonst sehr selten thut — mit Ueberschriften versehen. Mit den Ueberschriften ist es ein eigen Ding! Manches Stück erinnert den Einen an Wellenspiel, den Andern an Gretchen am Spinnrade, den Dritten an die Kaffeemühle und sie hätten alle Drei recht, wenn nicht das Stück vom Autor »Schneeflocken« überschrieben worden wäre. Man kann also mit den Ueberschriften Einem geradezu den Geschmack und das Bischen Phantasie verderben! Andrerseits aber erschliesst erst gerade wieder eine Ueberschrift das echte, rechte Verständniss; schon die Ueberschrift erweckt die nöthige Stimmung. Stimmung, das ist es, was Musik erwecken muss; malen, zeichnen muss sie nie; dazu fehlt den Tönen eben die Plastik! Und auf der ersteren, richtigen Fährte befindet sich auch Schulz-Benthen bei seinem Op. 10: es sind Stimmungsbilder in der schönsten Bedeutung, voll tiefster Wahrheit und innerlichstem Ausdruck. Da findet sich nirgends rein äusserliche Zuthat; alles kommt so, wie es das Herz singen und sagen musste. Nun kann es auch Leute geben, denen da und dort ein Accord, eine Modulation, eine Melodie- oder dynamische Wendung nicht recht behagen mag, die manches anders gemacht hätten; sie sind jedenfalls im Unrecht. Eine Künstlerpersönlichkeit kann sich beim Schaffen nicht nach den Anforderungen und Wünschen jedes Individuums richten: sie schreibe nur so, wie es ihm Herz und Kunst dictiren, und Das hat der Autor der vorliegenden Compositionen redlich gethan! Die vier charakteristischen Stücke bieten auch in jeder Beziehung Vollendetes, nach allen Seiten Befriedigendes, und der

Componist zeigt wieder eine solche Fülle des Edelsten, Höchsten und Tiefsten, dass wir lieber keine Nummer der andern vorziehen und nur noch erwähnen, dass die vier Stücke folgende Ueberschriften tragen: »Trost«, »Ohne Rast und Ruh«, »Alte Sage« und »Triumphzug« (»Heroischer Marsch«).

Wenn es überhaupt ein hervorstechender Zug der Muse Schulz-Benthen's ist, dass gerade die rein musikalische Erfindung bei ihm so prägnant und fast unerschöpflich ist, dass sie im Grossen und Ganzen breit und voll dahin strömend und im Kleinen, Einzelnen so sorgfältig, sauber, ja geradezu peinlich ist, so lässt sich diese Eigenthümlichkeit wohl am besten und schönsten in den »drei Clavierstücken im ernsten Stile« Op. 16 beobachten. Es ist dieses Werk »dem Andenken seines Bruders Albrecht« gewidmet und dedicirte es der Componist seiner Mutter. Früher nannte man solche Stücke »Lamento«, später, seit dem Pastorale »Les peines et les plaisirs d'amour« des Schöpfers der französischen Oper R. Cambert, das 1671 in Paris aufgeführt wurde: »Tombeau«; jetzt nennt man solche Stücke gewöhnlich: Elegie, und sie sind in der That oft recht traurige Gesänge! Schulz-Benthen giebt diesem Opus gar keinen bestimmten Titel, er widmet es einfach dem Andenken seines Bruders und das ist viel genug gesagt. Was nur der Sohn der Mutter sagen kann, wenn ihr ein Sohn starb, hier steht es in den herzlichsten Zügen ausgesprochen. Wie sucht er z. B. im ersten Stück die liebe Mutter zu trösten, zu beruhigen, wie innig, herzlich liebevoll weiss er ihr zuzureden und doch ist ihm selbst das Herz so thränenreich. Ich weiss nichts Besseres darüber zu sagen, als dass ich's der »Erinnerung« (4. November 1847) in Schumann's Jugend-Album als ebenbürtig an die Seite stelle! No. 2: Poco Andante (einsam und trübe), A-moll, $^2/_4$, ist zwar ein düsteres, schmerzerfülltes Bild, und doch hat die Kunst auch darüber ihren Verklärungsschein geworfen, jene himmlische, göttliche Heiterkeit, die Schiller nur gemeint haben kann, als er sagte: heiter ist die Kunst! — No. 3: Allegretto moderato (mit schmerzlicher Ergebenheit), As-dur, $^2/_4$, ist wieder eine jener weihe-, aber auch wehmuthvollen Compositionen, die man am besten und ergreifendsten für sich allein spielt. Salon- oder Concertluft vertragen sie gewöhnlich nicht, dazu sind sie zu zart!

(Schluss folgt.)

Breitkopf und Härtel's Textbibliothek.

Erste Serie. No. 1—25.

1: Fidelio v. Beethoven. 2: Montechi und Capuleti v. Bellini. 3: Johann von Paris v. Boieldieu. 4: Wasserträger v. Cherubini. 5: Lucrezia Borgia v. Donizetti. 6: Orpheus v. Gluck. 7: Zampa v. Herold. 8—9: Haideschacht und Erbe von Morley v. Holstein. 10—13: Wildschütz, Czaar und Zimmermann, Waffenschmied und Undine v. Lortzing. 14—15: Hugenotten und Prophet v. Meyerbeer. 16—22: Idomeneus, Entführung, Figaro, Cosi fan tutte, Don Juan, Zauberflöte und Titus v. Mozart. 23—25: Freischütz, Euryanthe und Oberon v. Weber.

kl. 8. Preis jeder Nummer 25 Pf, ausgenommen No. 8, 9, 14 und 15 welche je 40 Pf kosten.

Ein neues Unternehmen, von dem erwartet werden darf, dass es sich schon durch seine hübsche zierliche Ausstattung schnell bekannt machen wird. In dieser Art tritt es auch fast ohne Concurrenz auf, denn die bisher vorhandenen Sammlungen ähnlicher Art fallen doch sehr dagegen ab. Auch der Druck ist ganz vorzüglich.

Was die zweite Serie bringen wird, ist noch nicht angekündigt. Aus der Ueberschrift »Textbibliothek« statt Operntextbibliothek ist zu entnehmen, dass die Sammlung sich nicht auf Bühnentexte beschränken will, wie denn auch bereits durch die Verlags-Mittheilungen der grossen Firma »Textbücher zu Opern, Oratorien und grösseren Concert-Gesangwerken« angekündigt sind. Derartige Concert-Texte wird also die zweite Serie vermuthlich enthalten.

Diese Texts sind von Herrn Kapellmeister Dr. H. M. Schletterer herausgegeben. Derselbe hat mancherlei historische Mittheilungen, welche das einzelne Werk betreffen, den Texten beigefügt, namentlich über Zeit und Personal der ersten Aufführungen. Solche Notizen sind gewiss Allen willkommen und gehören ganz hierher. Dass aber der Herausgeber diese Notizen zu kleinen historisch-ästhetischen Abhandlungen ausgeweitet hat, will uns weniger passend scheinen; denn indem er anfängt zu kritisiren, ruft er selber wieder die Kritik hervor, und das sollte an diesem Orte vermieden werden; die harmlosen kleinen Textbücher sollten nur Thatsachen enthalten, eine möglichst reiche Zahl in möglichst knappen Worten. In der »Vorbemerkung« zu dem Text der Zauberflöte lesen wir u. a.: »Wohl haben gleichzeitige Tonsetzer und zwar mit grosser momentaner Wirkung versucht, auf dem von Mozart eingeschlagenen Wege vorwärts zu kommen, aber Namen und Werke von P. Wranitzky, B. Schack, V. Tuczeck, Fr. A. Hoffmeister, A. Gyrowetz, J. A. Kotzeluch u. A. sind längst verschollen .... Kaum vermögen sich noch in ganz seltenen Fällen die veralteten Operetten von J. Schenck, K. Ditters von Dittersdorf, F. Kauer, P. Winter an die Oeffentlichkeit zu drängen.« Wenn selbst die Namen der angeführten Componisten verschollen wären, wie könnte man sie denn überhaupt noch wissen? Und wir ersuchen den Herrn Herausgeber, sich einmal die Frage vorzulegen, ob das für All und Jedermann bestimmte Textbuch der passende Ort ist, die genannten Männer schlecht zu machen; wir könnten wohl weiter fragen, ob er eine derartige Kritik überhaupt für kunstförderlich hält. Das Verachten dessen, was man nicht kennt, ist ja namentlich unter uns Deutschen zu einer hohen Fertigkeit ausgebildet, deshalb fehlt uns auch in unserer Musik, in der theatralischen wie in der concertmässigen, die Continuität. Kein Wunder, dass unser Publikum so dreist ist im Absprechen, wenn die Musiker voran gehen und demselben an jedem passenden oder unpassenden Orte die Worte in den Mund legen. Was würden Engländer und Franzosen daraus machen, wenn sie Werke von einer so glücklichen musikalischen Erfindung besässen, wie diejenigen sind, welche Herr Schletterer so wegwerfend behandelt. Wir wollen hier keine Rechtfertigung derselben schreiben, obwohl sie es verdienen, sondern das Angeführte nur als ein Beispiel für unsere Behauptung hinstellen, dass der Herausgeber mit reichen Worten Dinge vorbringt, die hier Niemand zu hören erwartet. Aufgefallen ist uns in dieser Hinsicht noch besonders seine harte Kritik über F. v. Holstein in No. 9 S. 4; sie mag richtig sein, aber Niemand wird uns davon überzeugen, dass sie am passenden Orte steht. Weniger würde in allen diesen Fällen mehr gewesen sein, und die höchst erfreuliche und nützliche Sammlung hätte entschieden dadurch gewonnen.

---

[59]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Sommersemesters,** den 21. April d. J., können in diese unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und von Seiner Majestät, sowie aus Mitteln des Staats und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition nebst Partiturspiel), Orgelkunde, Geschichte der Musik, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Professoren **Alwens, Debuysère, Faisst, Keller, Koch, Krüger, Lebert, Levi, Pruckner, Scholl, Singer, Stark;** Hofkapellmeister **Doppler,** Musikdirector **Linder,** Hofschauspieler und Hofsänger **Rosner,** Kammermusikern **Wien** und **Cabisius;** ferner den Herren **Attinger, Beron, Bühl, Feinthel, Ferling, Wilhelm Herrmann, Hilsenbeck, Hummel, Laurösch, Morstatt, Rein, Runzler, Schuler, Schwab, Seyboth, Seyerlen, Sittard, Vögeli** und **Wünsch,** sowie den Herren **Doppler jun.** und **Götschius** und den Fräulein **P. Dürr, Cl. Faisst, M. Koch** und **A. Putz.**

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 240 Mark, für Schüler 260 Mark, in der Kunstgesangschule (mit Einschluss des obligaten Clavierunterrichts) für Schüler und Schülerinnen 300 Mark.

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am Mittwoch, den 16. April Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 4. März 1879.

Die Direction:
Faisst. Scholl.

(H. 7384.)

[60] Nächstens erscheinen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

Mazurkas
für Clavier
von
Theodor Kirchner.
Op. 42.

Heft 1. 3 ℳ. Heft 2. 4 ℳ.

Einzeln:

No. 1 in G moll.	ℳ 2. —.	No. 5 in F moll.	ℳ 2. 30.
No. 2 in Es dur.	ℳ 1. 30.	No. 6 in A moll.	ℳ 1. 30.
No. 3 in G moll.	ℳ 1. 80.	No. 7 in C dur.	ℳ 1. 80.
No. 4 in As dur.	ℳ 1. 80.		

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[61] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Zwei
Militair-Märsche
für
Pianoforte zu vier Händen
componirt von
Gustav Merkel.
Op. 128.

No. 1. Defilirmarsch in Es . . . Pr. 2 ℳ
No. 2. Trauermarsch in C moll . . Pr. 2 ℳ

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[62]

Neue Musikalien.
Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beer, Max Josef, Op. 20. **Der wilde Jäger.** Eine Johannisnacht-Dichtung von *Paul Günther.* Für Soli, Chor und grosses Orchester. Clavierauszug mit Text vom Componisten. ℳ 13. —.

Bronsart, Hans von, Op. 2. **Nachklänge aus der Jugendzeit.** Tonbilder für das Pianoforte.
Heft I. Feenreigen, Siciliano, Polonaise, Trauermarsch. ℳ 3. 50.
Heft II. Elegie, Bergesquell, Feldblumenstrauss, Vision. ℳ 3. 50.

Chopin, Fr., Op. 28. No. 6 und 15. **Präludien** für das Pfte. Für Harmonium, Pedalflügel oder Orgel frei bearbeitet von A. W. Gottschalg. ℳ 1. 50.

Ellemeet, Henri de Jonge van, Op. 8. **Andante und Variationen** für das Pianoforte. ℳ 2. 25.

Reinecke, Carl, Op. 151. **Das Hindumädchen** von *Heinrich Carsten.* Concert-Arie für Alt oder Mezzosopran mit Begleit. des Orchesters. »Die Sonne sank wohl in die Fluth«. Partitur ℳ 4. 50. Orchesterstimmen ℳ 4. 50. Clavierauszug mit Text ℳ 3. —. Text für den Concertgebrauch n. 10 ₰.

Röntgen, Julius, Op. 15. **Neun Lieder.** Aus den Gedichten des Mirza Schaffy von *Friedr. Bodenstedt* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 3. 75.

Sulze, B., Op. 78. **Sechs Uebertragungen** (aus Richard Wagner's Lohengrin) für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel. ℳ 2. 25.

Umlauft, P., Op. 2. **Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 2. 25.

Wagner, Richard, Vorspiel zu **Tristan und Isolde.** Für Harmonium, Pedalflügel oder Orgel bearbeitet von A. W. Gottschalg. ℳ 1. 75.

Wöhler, Dr. Wilhelm, Für's Herz. Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Clavierbegleitung. ℳ 1. 25.

—— **Aus Hohenstein.** Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Clavierbegleitung (Text aus dem Epos »Hohenstein«). ℳ 1. 50.

—— **Vor Strassburg.** Lied für eine mittlere Singstimme mit Clavierbegleitung. ℳ —. 50.

Chopin's Werke.
Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Revisionsbericht zu Band I: **Balladen** — Band IX: **Walzer** von E. Rudorff. gr. 8⁰. ℳ —. 50.

Mozart's Werke.
Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie V. **Opern.**
No. 2. Apollo et Hyacinthus. Lateinische Comödie in 4 Acte. ℳ 7. 50.
No. 3. Bastien und Bastienne. Deutsche Operette in 1 Acte. ℳ 4. 53.
No. 10. Il Re Pastore. Dramatisches Festspiel in 2 Acten. ℳ 11. 40.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie XVI. **Concerte** für das Pfte. Band II. No. 9—12. ℳ 13. 38.
Serie I. **Messen.** No. 1—15 à ℳ 1. 50. bis ℳ 5. 40.

Volksausgabe Breitkopf & Härtel.

No.
59. **Astorga, Stabat mater.** Clavierauszug mit Text. ℳ 1. 20.
30. **Beethoven, Ouverturen** für das Pianoforte. ℳ 2. 40.
33II/III. —— **Streichquartette.** Arr. für das Pfte. zu vier Händen. Band II und III à ℳ 3. 50.
117. **Haydn, Streichquartette** für 2 Violinen, Viola und Violoncell. 4 Bände. ℳ 7. 50.
375. **Die hohe Schule des Violinspiels** für Violine und Pianoforte von F. David. 2 Bände. ℳ 12. —.
320. **Thalberg, Pianoforte-Werke** zu zwei Händen. Band 3. ℳ 4. —.
16. **Weber, Oberon.** Clavierauszug ohne Worte. ℳ 1. 20.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. März 1879. **Nr. 12.** XIV. Jahrgang.

Abriss einer Geschichte des Musikdruckes vom fünfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

Zweites Kapitel.

Zweite Periode.

TYPOGRAPHIE.

Die Schlussworte des vorigen Kapitels leiten uns schon auf den Weg, welchen wir für den Durchgang dieser zweiten Periode einzuschlagen gedenken. Er weicht gänzlich ab von der bisher eingehaltenen Bahn.

Für uns ist das, was hier beschrieben werden soll, nur die Anwendung eines bereits bekannten Verfahrens auf ein neues Gebiet; nach der bisherigen Auffassung dagegen war es eine gänzlich neue Erfindung ohne vorbereitende Stufen. Wir besitzen über diesen Gegenstand ein gelehrtes Buch von Anton Schmid, dem früheren Custos an der kaiserl. Bibliothek in Wien, und ein so ausführliches, wie ich über alle fünf Perioden zusammen einmal zu veröffentlichen gedenke — es führt den Titel: »Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im 16. Jahrhunderte« (Wien, 1845. 342 pp. in 8vo. nebst Beilagen von Musik, Druckerzeichen etc.). Hier steht also schon auf dem Titel ganz deutlich, dass er vor Petrucci's Zeit nichts annimmt als Druck von Holztafeln. Darauf sagt er auch Seite 3: »Erst in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts ist man, nach langem Sinnen und Forschen, endlich darauf gekommen, bewegliche Druckzeichen aus Metall für Figural- *und später auch für Choral*-Noten, Lauten und Orgel-Tabulaturen zu erfinden und für die Druckerpresse tauglich zu machen.« Hiernach waren die Choralnoten-Drucke erst eine Nachahmung derjenigen von Figuralmusik, nicht ein Vorläufer derselben: also das gerade Gegentheil von dem, was wir im ersten Kapitel auseinander gesetzt haben und in den folgenden weiter beweisen werden. Nach Schmid's Ansicht — welche bisher von Allen getheilt wurde, die über diesen Gegenstand geschrieben haben, sämmtlich in grosser Unkenntniss der voraufgegangenen 50 Jahre*) — fiel Petrucci's Erfindung gleichsam vom Himmel herab; er fragt pathetisch: »Wer war der Glückliche, welcher die Kunst erfand, mittelst beweglicher Metalltypen Musikwerke zu drucken und zu vervielfältigen? wem gebührt der Ruhm einer Erfindung, welche schon anfangs so vollkommen, in ihrem Fortschritte so heilsam, und in ihren Wirkungen für Alle, welche der Kunst huldigten, so erfreulich war?« (S. 3.) Der gelehrte Custos in Wien versichert in seiner Vorrede ganz arglos: »Da ich in meinem Buche nur Wahres, das heisst, auf historische Documente basirte Thatsachen zu berichten strebte, glaubte ich auch zum einfachsten Vortrage des von mir abgehandelten Gegenstandes verpflichtet und alles rednerischen Prunkes und überflüssigen Wortreichthums, welcher bei dem Lesen gar mancher Bücher uns so viele kostbare Zeit raubt, gänzlich enthoben, dafür aber in dem Forschen nach geschichtlicher Wahrheit und bibliographischer Genauigkeit desto gewissenhafter zu sein.« Nach diesem Maassstabe, welchen er uns selber in die Hand drückt, müssten wir von seinem Buche allerdings ein sehr Erhebliches streichen. Der gute Schmid! Allzuviele Gelehrsamkeit pflegt den Geist leicht zu verfinstern, wenn auf der andern Seite nicht ein bischen geschichtliche Einsicht das Zünglein der Waage im Gleichgewicht erhält. Doch wir haben hier nicht von Schmid zu reden, sondern von Petrucci.

Ottaviano de' Petrucci ist in der That die erste namhafte Persönlichkeit, welche uns entgegentritt, und bis auf diesen Tag in der Geschichte des Musikdrucks der hervorragendste Name. Er ist der Einzige, den wir Gutenberg, dem grossen Erfinder der Buchdruckerkunst, im Musikalischen einigermaassen an die Seite stellen können; auch in ihren Schicksalen sind sie verwandt. Petrucci wurde am 18. Juni 1466 in Fos-

*) Man nehme als Beispiel, was Ambros sagt: »Bis dahin hatte man in gedruckten Büchern Musiknoten nur in plumpem, meist unglaublich missgeformtem Holzschnitt wiederzugeben gewusst, wie man z. B. in Franchinus Gafor's 1496 gedruckter Practica musicae (Mailand) findet.« (Geschichte der Musik III, 190.) Er widmet dem Musikdruck hier zehn Seiten, die aber nichts enthalten, als ein planloses buntes Durcheinander. Ueber den Zaun, welchen Schmid um dieses Gebiet gezogen hat, blickt er nach keiner Seite hinaus.

sembrone, einer Stadt des Herzogthums Urbino, geboren; er war von edler Abkunft, aber von unbemittelten Eltern. Als Buchdrucker wandte er sich nach Venedig, wo diese Kunst damals ihren Mittelpunkt hatte. In den Jahren seiner besten Kraft, gegen Ende des 15. Jahrhunderts, gelang ihm ein Verfahren ausfindig zu machen, »welches viele erfindungsreiche Männer schon oft versucht hatten, ohne die Schwierigkeiten besiegen zu können«, ihm aber »endlich glückte«, womit er denn »eine ebenso schwierige als willkommene und dem allgemeinen Besten dienende Sache« zu Stande gebracht hatte: so spricht er selber hierüber in der Vorrede seines ersten Druckes, einer Sammlung von 96 mehrstimmigen Gesängen betitelt »*Harmonice musices Odhecaton*« die im Jahre 1501 zu Venedig erschien. Das Privilegium der Stadt Venedig vom 25. Mai 1498 bestätigt dies mit den Worten: Petrucci habe mit grossen Kosten und Mühen das ausgeführt, was vor ihm Viele in Italien wie anderswo lange vergebens versucht hatten. Was nun hatten die Vielen lange vergebens versucht? Das erwähnte Privilegium der Signoria sagt es uns ganz deutlich: Was von ihnen vergebens versucht, von Petrucci nun aber gefunden wurde, das war eine bequemere Art die *Figural*musik (canto figurado) zum Druck zu bringen. In Folge dessen, heisst es in dem Privilegium weiter, würden auch die Gregorianischen Choralnoten (canto fermo) viel leichter gedruckt werden können — und hieraus hat man geschlossen, dass sie von nun an auch wirklich nach Petrucci's Methode gedruckt wurden, was doch nicht der Fall war. Die Signoria wiederholte mit jenen Worten nur die Hoffnung, welche Petrucci in seinem Gesuch um das Privilegium ausgedrückt hatte, die sich aber nicht erfüllte, wie wir schon im ersten Kapitel gezeigt haben. Das Privilegium erbat und erhielt Petrucci auf zwanzig Jahre lediglich *für den Druck von mehrstimmiger Musik für Gesang, Orgel und Laute.**) Hiermit liegt die Sache völlig klar.

Die frühesten Werke, welche Petrucci publicirte, bilden eine Sammlung von durchweg weltlichen Compositionen in drei Büchern; das erste von ihnen erschien am 18. Juni 1501. Schon im nächsten Jahre machte er den Anfang mit Kirchenmusik, von welcher in der Folge eine so grosse Menge gedruckt wurde, nämlich mit einer Collection von Motetten, ebenfalls in drei Büchern. Eine grosse Sammlung italienischer weltlicher Gesänge in neun Büchern unter dem Titel »Frottole« begann er 1504; diese war ein Gegenstück seiner ersten Publication, welche fast ausschliesslich Stücke von niederländischen Componisten enthielt. Um die reiche Thätigkeit, welche er gleich anfangs entfaltete, übersehen zu lassen, geben wir hier ein Verzeichniss seiner Publicationen in den ersten vier Jahren, versehen mit dem Datum des Druckes und mit der Angabe derjenigen Bibliotheken, in welchen sich ein Exemplar erhalten hat. Das meiste liegt im Museo filarmonico zu Bologna; doch auch Wien, München und Berlin besitzen kostbare und meistens sehr wohl erhaltene Drucke aus dieser frühesten Zeit.

Datum des Druckes		Ort wo ein Exemplar sich findet
	1501.	
Juni 18.	1. Harmonice musices Odhecaton, A	Bologna.
Februar 5.	2. Canti B, numero cinquanta	Bologna.
	1502.	
Mai 9.	3. Motette A, numero trentatre	Bologna.
Septbr. 27.	4. Misse Josquin	Berlin.
Decbr. 27.	5. Missarum Josquin, lib. I. (Zweite Auflage von No. 4.)	Wien.
	1503.	
	6. Missarum Josquin, lib. II et III.	Wien.
Mai 10.	7. (Motetti de passioni, signati B)	Bologna (Titelblatt fehlt).
Juni 17.	8. Misse Brumel	Wien, Berlin.
Juli 15.	9. Misse Ghiselin	Wien, Berlin.
October 31.	10. Misse Petri de la Rue . .	Bologna, Wien, Berlin, Rom, British Museum.
Februar 10.	11. Canti C, cento cinquanta .	Wien.
März 24.	12. Misse Obrecht	Wien, München, Berlin.
	1504.	
(?)	13. Motetti, A.	(?)
(?)	14. Motetti, B	(?)
Septbr. 15.	15. Motetti, C	Bologna, Wien, München.
Novbr. 28.	16. Frottole, libro I.	Wien, München.
Januar 8.	17. Frottole, libro II.	Wien, München.
Februar 6.	18. Frottole, libro III.	München.
	——, neue Auflage Jan. 29, 1507	Wien.
ohne Datum	19. Frottole, libro IV.	München.
März 23.*)	20. Misse Alexandri Agricole .	Bologna, Wien, Berlin, Rom.

*) ». . . . Octaviano de i Petrucci . . . . cum molte sue spexe et vigilantissima cura ha trovado quello che molti non solo in Italia ma etiandio de fuora de Italia za longamente indarno hanno investigato che e *stampare commodissimamente Canto figurado. Et per consequens molto più facilmente Canto fermo:* cossa precipue a la Religion Christiana de grande ornamento et maxime necessaria: . . . . che niuno altro nel dominio de Vostra Signoria possi *stampare Canto figurado ne Intabolature d'Organo et de Liuto* per anni vinti.« Privilegium der Signoria vom 25. Mai 1498, gedruckt bei Schmid p. 10.

Bei seinem Lauten- und Orgelprivilegium drohte ihm 1505 Concurrenz, deshalb fing er damals an, auch dieses auszubeuten, doch nur mit Werken für die Laute mit und ohne Gesang. Aber dass er jemals ernstliche Anstalten machte, seine Kunst auch an dem Druck des *canto fermo* zu erproben und damit die Behauptung zu beweisen, dass auch dieser »viel leichter« nach der neuen Art vervielfältigt werden konnte, davon hat man nichts gehört; dies scheint er lediglich gesagt zu haben, um nach der Weise enthusiastischer Erfinder den Gegenstand etwas aufzupuffen.

Petrucci war reicher an Ideen als an Geld; er war ein »pover homo«, wie er in dem Gesuch vom Jahre 1514 um Verlängerung des venetianischen Privilegiums treuherzig sagt. Als ein rascher feuriger Kopf, der mit seinen Plänen zur Ausführung drängte, wie schon die schnell auf einander folgende Reihe seiner ersten Werke zeigt, würde er bald auf dem Trocknen gesessen haben, wenn er nicht, gleich Gutenberg, in dem Buchhändler Amadeo Scotti und in Nicolò da Raphael zwei Genossen gefunden hätte, welche Erfahrung besassen und zu rechnen verstanden. Bald (1511) überliess er diesen den ganzen Vertrieb und versuchte zuerst in seiner Vaterstadt Fossombrone, dann in Rom sein Heil als Drucker von musikalischen und literarischen Büchern. Papst Leo X. stellte ihm 1513 in rühmlichen Worten ein funfzehnjähriges Privilegium aus, doch ebenfalls nur für Figuralmusik sowie für Orgel- und Lauten-Tabulaturen. Rom wäre der Ort gewesen um zu beweisen, dass seine Methode auch für den Gregorianischen Choralgesang bei weitem die beste sei; aber er versuchte es nicht einmal, sondern druckte nöthigenfalls lieber nichtmusikalische Bücher, um Erwerb und Gunst zu erlangen. Mit dem Druck von Missa-

*) Die Liste erscheint hier mit den Datirungen, welche sich in den Drucken finden. Das Jahr begann nach dem Venezianischen Kalender am 25. März, so dass also Petrucci's »Februar 5, 1501« nach unserer Zählung »Februar 5, 1502« ist. Durch die Nummern ist die richtige Zeitfolge angedeutet.

len und anderen kirchlichen Gesangbüchern war es also nichts. Wir wiederholen dies, um die Thatsache fest einzuprägen, dass jene geistlichen Sangbücher bereits vor Petrucci auf eine Weise zum Druck gelangt waren, an welcher selbst seine glänzende Neuerung nichts zu ändern vermochte.

Seine Erfindung war ausschliesslich im Hinblick auf den Canto figurato, den künstlichen mehrstimmigen Gesang, entstanden und wurde für diesen von durchgreifender Wichtigkeit. Dieser Gesang befand sich, was seine Aufzeichnung und Verbreitung anlangte, in einer hülflosen Lage; für ihn war die Buchdruckerkunst so gut wie nicht erfunden, denn was durch Xylographie hergestellt werden konnte, kam nicht in Betracht; Abschreiber waren die einzigen Instrumente, welche diese Compositionen vervielfältigten. Um 1450, als Gutenberg erstand, hatte dies keine Schwierigkeit, aber 50 Jahre später war die Lage völlig verändert. In dieser kurzen Zeit war über die bisherigen mehrstimmigen harmonischen Versuche plötzlich der helle Tag der Kunst angebrochen; Meister waren erstanden, deren Ruhm durch ganz Europa ging und die, auch in ihrem Wirken Europa als ihr Vaterland betrachtend, von einem Fürstenhofe zum andern zogen. Die meisten und grössten unter ihnen entstammten den Niederlanden, aber auch alle anderen Länder stellten wetteifernd ihr Contingent zu dieser neuen musikalischen Armee: und ob Niederländer oder Franzos, Deutscher oder Italiener, Engländer oder Spanier, sie alle hatten nur Ein Vaterland, Europa, in jener schönen Zeit des Humanismus wo es für alle Gebildeten nur Eine Sprache gab, die lateinische. Die Musik hatte lange den Geheimnissen des künstlichen Contrapunkts nachgegrübelt und in ihren Gebilden immerhin schon die empfänglichen Gemüther lebhaft gefesselt; aber jetzt erst gewann sie die Fähigkeit, bei einer vollendeten Herrschaft über alle Künste des Contrapunkts wahre Klangschönheit und ausdrucksvollen Gesang zu zeigen. Die Menge der Hörer wuchs hiermit zu tausenden an, und als erst die Bewunderung allgemein geworden war, regte sich auch überall das Verlangen diese Musik kennen zu lernen. Werke des *canto figurato* zu besitzen war daher ein allgemeiner Wunsch. Diesem Bedürfnisse konnten die Abschreiber nicht mehr genügen: also bemühten sich »Viele in und ausser Italien«, eine entsprechende Druckweise zu ersinnen — und dem Ottaviano Petrucci gelang es.

Es wäre ihm wohl nicht gelungen, und wäre überhaupt auf typographischem Wege nicht zu erreichen gewesen, wenn die Tonsetzer ihre Compositionen so hätten zum Druck bringen wollen, wie sie geschrieben wurden und jetzt gedruckt werden, in Partitur. Aber sie brachten dieselben lediglich in einzelnen Singstimmen an den Tag; so wurden sie copirt und so auch gedruckt. Selbst da, wo bei drei- oder vierstimmigen Sätzen alle Stimmen in demselben Buche vereinigt sind, stehen sie nicht untereinander, sondern neben- und nacheinander. Ihre Compositionsentwürfe oder Partituren behielten die Meister, gleichsam als Geheimnisse ihrer Werkstatt, so gänzlich für sich, dass dieselben aus dieser frühesten Zeit jetzt für uns fast bis auf den letzten Takt verloren sind. Bei Ausarbeitung ihrer Compositionen in Partitur trugen sie die verschiedenen Stimmen wohl mit verschiedenen Farben ein: damit war also eine Wiedergabe dieser Stücke durch den Druck von vorne herein unmöglich gemacht. So sind über hunderttausend Musikstücke aus zwei Jahrhunderten uns fast ausschliesslich in der Gestalt von einzelnen Stimmen überliefert, in einer Gestalt also, welche dem Studium der Geschichte der Musik in jener langen und wichtigen Zeit fast unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet. Nur diese mangelhafte Art der Verbreitung der Musik in einzelnen Stimmen mit Umgehung der Partitur machte es möglich, dass der Figuralmusik damals mit *typographischen* Mitteln geholfen werden konnte. Jeder Schritt, den die Kunst in ihrer weiteren Entwickelung that, zeigte die Unzulänglichkeit dieser Mittel und die Nothwendigkeit, andere Druckmethoden zu ersinnen.

Petrucci machte nach Einigen seine Typen von Blei, nach Anderen von Zinn: also war es eine Mischung von beiden oder das was man in England *Pewter* nennt. Sein Verfahren war ein Doppeldruck, wie man noch deutlich bei den grossen und oft zierlichen Initialen sehen kann, durch welche die fünf Linien hindurch gehen; diese Linien druckte er zuerst, und darauf die Noten. Ein solches Verfahren war also dem der Drucker Gregorianischer Kirchengesangbücher wesentlich gleich, nur setzte er die Linien nicht, wie sie, aus verschiedenen Stücken zusammen, sondern ging mit einer Leiste über die ganze Breite des Papiers, hierin dem Holztafeldruck ähnlich. Diese Linien, die er sehr fein und klar ausführte, geben seinen Drucken das deutliche, zierliche und feste Ansehen. Die Notenzeichen sind auch sehr gut ausgearbeitet, aber in den Stielen nach dem äusseren Ende hin übermässig dick. Im Ganzen haben Petrucci's Drucke ein sehr vornehmes Ansehen, auch Schwärze und Papier sind vorzüglich: alles in allem genommen erinnern sie uns mehr als irgend etwas Anderes an die Prachtstücke Gutenberg's. Auch darin haben sie etwas besonderes, dass sie schwer nachzuahmen waren und dass sein Verfahren sich auf die Dauer nicht im praktischen Gebrauche erhielt.

Zunächst war dieser Doppeldruck sehr kostspielig. War er unumgänglich nothwendig? oder liess sich vielleicht ein Verfahren ausfindig machen, welches den Musikdruck von der Musikschrift unabhängiger stellte? Manche glaubten dies, und ein Deutscher, Erhard Oglin (Oeglin, Ocellus) in Augsburg, scheint es schon nach einigen Jahren ausgeführt zu haben. Am 22. August 1507 beendete er ein Werk im Druck, betitelt: »*Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae*«, und am 29. März 1508 ein zweites: »*Stella Musicae Juvenibus artisque ejusdem novellis*«, in welchen nach Schmid's Angabe die Musik nicht durch doppelten sondern durch einfachen Druck hergestellt ist. Diese Weise müsste sich denn wenigstens in Deutschland schnell verbreitet haben, wenn es gegründet ist, dass der einflussreiche Drucker Peter Schöffer seine Musikwerke schon seit dem Jahre 1511 in Mainz und an anderen Orten ebenso behandelt habe. Wie weit diese Deutschen von einander, und beide wieder von Petrucci abhängig waren, vermag ich zur Zeit noch nicht nachzuweisen; wandten sie wirklich schon so früh den einfachen Druck an, so waren sie damit in ihrem Verfahren von dem Venetianer vollkommen unabhängig. Ein Blick auf die gedruckten Missales etc. mag ihnen zuerst gezeigt haben, dass der Doppeldruck eigentlich unnöthig war, wenn man nicht rothe Linien haben musste. Es kam nur noch darauf an, Typen herzustellen, bei denen die Noten mit den Linien zusammen hingen oder bequem mit ihnen verbunden werden konnten. Die Werke, welche diese deutschen Musikdrucker publicirten, blieben fast im Verborgenen; aber ihre Methode bot so viele Vortheile, dass sie bald allgemein bekannt und in einigen Jahrzehnten auch allgemein nachgeahmt wurde, nirgends geschickter und fleissiger als in Venedig; Schöffer selber hatte um 1540 eine Druckerei an diesem Orte. In Frankreich übte man den einfachen Druck seit 1525, und eine nähere Untersuchung mag vielleicht ergeben, dass gerade diese französische Weise später allgemein adoptirt wurde. Damit gehörte denn Petrucci's Druckverfahren ebenso sehr zu den überwundenen Standpunkten, wie die Xylographie die er durch seine Erfindung beseitigt hatte.

Bei sämmtlichen Druckern hatten auch die Figuralnoten eine eckige quadratmässige Form, gleich den Noten des Choralgesanges, nicht eine runde. Man schrieb aber doch die Musik rund oder oval, und ein alter pensionirter Kapellmeister kam auf die Idee, sie auch in dieser Gestalt zu drucken. Es war

Eleazar Genet, nach seinem Geburtsorte Carpentras genannt, der berühmte Kapellmeister des Papstes. Als er sich vom Geschäft zurück gezogen hatte, siedelte er wieder in seine Vaterstadt Avignon über, ordnete in Musse seine Werke und grübelte über die beste Methode sie zum Druck zu bringen. Endlich fand er diese auch, nämlich in dem Grundsatze »Drucke wie du schreibst«. Mit den bisherigen Drucktypen, seien sie nun italienisch oder deutsch, figural oder choral, war er also nicht zufrieden. Er fand auch in Avignon einen sehr geschickten Mann, den Stephan Briard aus Bar-le-duc, der neue Typen schnitt, welche die wesentlichen Züge der damaligen Notenschrift bewundernswerth nachbildeten. Jean de Channay in jener Stadt druckte die Werke. Es erschienen ihrer vier, so viel man weiss, das erste im Jahre 1532 als »*Liber Primus Missarum Carpentras*«. Kein anderer Ort und kein anderer Drucker hat von dieser originellen Neuerung Gebrauch gemacht, und damit ist wohl das beste Urtheil über sie gesprochen. Heute ist uns dieselbe besonders deshalb interessant, weil sie, gleichsam 150 Jahre überspringend, die runde moderne Note vorbildet; in dieser Hinsicht wird sie auch geschichtliche Bedeutung behalten. Aber ihre praktische Werthlosigkeit lag nicht darin, dass sie von dem Gebrauche der Zeit abwich, sondern in dem unrichtigen Grundsatze von welchem sie geleitet wurde. Der Druck kann sich niemals darauf beschränken, eine Copie der Schrift zu sein, sondern muss seinen eignen Gesetzen folgen. Die Schrift ist individuell und ihr Reiz liegt hauptsächlich in dem Geschick, mit welchem sie die freieren Formen beherrscht. Sie bindet sich nicht an eine messbare Regelmässigkeit; Quadrat und Kreis sind deshalb Figuren, denen sie möglichst aus dem Wege geht und zwischen denen sie beständig hin und her schwebt. Geschieht dies nun in anmuthiger Ungebundenheit, so nennen wir die Handschrift schön und erblicken darin den Ausdruck des individuellen Charakters. Umgekehrt muss sich jeder mechanische Process an regelmässige, messbare Figuren halten; was der Schreiber umgeht, Quadrat und Kreis und regelmässige Abstände, bietet den einzigen Halt für den Drucker. Bei den musikalischen Zeichen ist das alles noch viel nothwendiger. Wir bemerken daher, wie sich dieselben immer an bestimmte Formen halten, in welchen alle Zeichen ihr Gesetz haben. Vom 15. bis 17. Jahrhundert war dies das Viereck, seit jener Zeit ist es der Kreis; aber die *Handschrift* ist zu keiner Zeit ihr Gesetz gewesen und wird es nie werden.

Wir machen diese Bemerkungen hier bei dem ersten Anlasse, den Musikdruck an die Musikhandschrift zu binden, weil von Zeit zu Zeit wieder Versuche in dieser Richtung aufgetaucht sind, und neue Experimente namentlich jetzt mit Hülfe der Photographie nahe liegen. Aber wenn es auch möglich wäre, das Facsimile der Handschrift ebenso leicht und billig zu drucken, als Stich- oder Lettern-Musik, so würde doch immer nur die letztere für den Handel und damit für die Welt die allein gültige bleiben. Ebenso fest, wie die musikalische Notation, stehen auch die Grundformen der musikalischen Typen.

— Die weiteren Schicksale der musikalischen Typographie in ihrer Verbreitung über alle Länder werden in der nächsten Nummer zur Sprache kommen.

(Folgt: Schluss des zweiten Kapitels.)

Die Stellung der Musik zur Gesellschaft im Zeitalter der Renaissance.

Von **C. Bentlage** (»Walter West«).

In Italien, von wo bekanntlich die grosse Reform der Musik ausging, war die musikalische Composition noch um 1500 vorherrschend in den Händen der niederländischen Schule, welche wegen der ungemeinen Künstlichkeit und Wunderlichkeit ihrer Werke bekannt wurde. Doch gab es daneben auch schon eine italienische Musik, welche ohne Zweifel unserm jetzigen Tongefühl näher stand. Bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts hatte die Musik überhaupt so vereinzelte und langsame Fortschritte gemacht, dass man ihr kaum noch mit Recht den Namen einer Kunst beilegen konnte. Dass sie berufen sei, Seelenzustände auszudrücken und schöne Empfindungen zu wecken oder nur annähernd eine Wirkung hervorzubringen, wie die bildende Kunst oder die Dichtkunst, davon hatte noch Niemand eine Ahnung. Von eigentlicher Melodie war noch wenig die Rede; sie blieb lange Zeit unbeachtet, ja sogar verachtet. Den Niederländern war es vorbehalten, die Harmonie zuerst in weiteren Kreisen zu verbreiten und darin Lehrer für ganz Europa zu werden.

Allmälig aber, wie gesagt, artete die Tonkunst in leere Künstelei aus, und hierzu trug das Meiste fast der Franzose Claudius Goudimel aus Burgund, geboren um 1500, bei (?). Er war der heftigste Gegner Orlando di Lasso's (1520—1594, starb bekanntlich in München, wo man ihm ein Standbild errichtet hat), welcher die niederländische Kunst des Contrapunktes zur höchsten Vollendung gebracht hat. Mit ihm schliesst die Reihe bedeutender niederländischer Meister und andere Nationen, besonders Italiener und Deutsche, übernahmen nun die eigentliche Reform und Weiterbildung der Tonkunst auf den von den Niederländern gelegten Grundblöcken.

Aus der Schule jenes Goudimel ging der Reformator hervor: Giovanni Perluigi da Palestrina, zu Palestrina, einem kleinen Städtchen bei Rom, 1524 geboren, 1594 gestorben. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, des Nähern auf sein Wirken und seine Schicksale einzugehen; es sei nur noch an seine berühmtesten Schüler erinnert: Giovanni Maria Nanini (gest. 1607), Gregorio Allegri (1590 in Rom geboren), der Componist des berühmten Miserere, Tomaso Ludovico della Vittoria (Spanier, 1560 geb.) und Tomaso Baj (gest. zu Rom 1714), ebenfalls durch sein Miserere berühmt.

Uns soll hier ein anderes, wie wir hoffen, allgemein interessirendes Thema beschäftigen: die Stellung der Musik zur Gesellschaft in dem Wiedergeburts (Renaissance)-Lande auch der Tonkunst, wie der classischen Herrlichkeiten von Alt-Hellas.

Höchst bezeichnend für die Renaissance und für Italien ist vor allem die reiche Specialisirung des Orchesters, das Suchen nach neuen Instrumenten, d. h. Klangarten, und, in engem Zusammenhange damit, das Virtuosenthum d. h. das Eindringen des Individuellen im Verhältniss zu bestimmten Zweigen der Musik und zu bestimmten Instrumenten. Von denjenigen Tonwerkzeugen, welche eine ganze Harmonie ausdrücken können, ist nicht nur die Orgel früh sehr verbreitet und vervollkommnet, sondern auch das entsprechende Saiteninstrument, das Gravicembalo oder Clavicembalo; Stücke von solchen aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts werden noch aufbewahrt, weil die grössten Maler sie mit Bildern schmückten.

Sonst nahm die Geige den ersten Rang ein und gewährte bereits grosse persönliche Celebrität. Der Musikschriftsteller jener Zeit Folengo legt schon einen ganz modernen Musik-Fanatismus an den Tag. Bei Papst Leo X., der schon als Cardinal sein Haus voller Sänger und Musiker gehabt hatte, und der als Kenner und Mitspieler eine hohe Reputation genoss, wurden der Jude Giovan Maria und Jacopo Sansecondo be-

rühmt; Ersterem gab Leo den Grafentitel und ein Städtchen, Letzteren glaubt man in dem Apoll auf Rafael's Parnass dargestellt zu sehen. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts bildeten sich dann Renommeen für jede Gattung, und Lomazzo (um 1580) nennt je drei namhaft gewordene Virtuosen für Gesang, Orgel, Laute, Lyra, Viola da Gamba, Harfe, Cither, Hörner und Posaunen. Bei der Lyra ist Lionardo da Vinci mitgenannt, auch der Herzog Alfonso von Ferrara. Ein Virtuose, der blinde Francesco von Florenz (gest. 1390), wird schon früh in Venedig von dem anwesenden König von Cypern mit einem Lorberkranze gekrönt.

Der Reichthum an Instrumenten sodann geht besonders daraus hervor, dass es sich lohnte, aus Curiosität Sammlungen anzulegen; auch Notenbücher sammelte man. In dem höchst musikalischen Venedig gab es mehrere dergleichen Instrumenten-Collectionen, und wenn eine Anzahl Virtuosen sich dazu einfanden, so ergab sich gleich an Ort und Stelle ein Concert. In einer dieser Sammlungen sah man auch viele nach antiken Abbildungen und Beschreibungen verfertigte Tonwerkzeuge; nur wird nicht gemeldet, ob sie Jemand spielen konnte und wie sie klangen. Solche Gegenstände hatten zum Theil ein prachtvolles Aeusseres und liessen sich schön gruppiren.

Die Executoraten selbst sind ausser den eigentlichen Virtuosen entweder einzelne Liebhaber oder ganze Orchester von solchen, etwa als »Akademie« corporationsmässig zusammengestellt. Um Lorenzo den Prächtigen von Medici hatte sich bereits 1480 eine »Harmonieschule« von funfzehn Mitgliedern gesammelt, darunter der berühmte Organist Squarcialupi, und von Lorenzo scheint sein Sohn Leo X. die Musikbegeisterung geerbt zu haben. Auch sein ältester Sohn Pietro war sehr musikalisch. Sehr viele bildende Künstler waren auch in der Musik bewandert und oft Meister. Leuten vom Stande wurden die Blasinstrumente abgerathen aus denselben Gründen, welche einst den Alcibiades und selbst Pallas Athene davon abgeschreckt haben sollen. Die vornehme Geselligkeit liebte den Gesang entweder allein oder mit Begleitung der Geige, auch das Streich-Quartett und um der Vielseitigkeit willen das Clavier, aber nicht den mehrstimmigen Gesang; denn »Eine Stimme höre, geniesse und beurtheile man weit besser«. Mit anderen Worten: da der Gesang mit aller conventionellen Bescheidenheit eine Exhibition des einzelnen Gesellschaftsmenschen bleibt, so ist es besser, man höre (und sehe) Jeden besonders. Wird ja doch die Wirkung der süssesten Gefühle in den Zuhörerinnen vorausgesetzt und deshalb den alten Leuten eine ausdrückliche Abmahnung ertheilt, auch wenn sie noch so schön spielten und sängen. Es kam sehr darauf an, dass der Einzelne einen aus Ton und Gestalt harmonisch gemischten Eindruck hervorbringe. Von einer Anerkennung der Composition als eines für sich bestehenden Kunstwerkes ist in diesen Kreisen keine Rede. Dagegen kommt es vor, dass der Inhalt der Worte ein furchtbares eigenes Schicksal des Sängers schilderte.

Offenbar ist dieser Dilettantismus, sowohl der vornehmeren wie der mittleren Stände, in Italien verbreiteter und zugleich der eigentlichen Kunst näher verwandt gewesen als in irgend einem anderen Lande. Wo irgend Geselligkeit geschildert wird, ist auch immer und mit Nachdruck Gesang und Saitenspiel erwähnt. Hunderte von Portraits stellen die Leute, oft Mehrere zusammen, musicirend oder doch mit der Laute etc. im Arm dar, und selbst in Kirchenbildern zeigen die Engel-Concerte, wie vertraut die Maler mit der lebendigen Erscheinung der Musicirenden waren. Bereits erfährt man z. B. von einem Lautenspieler Antonio Rota in Padua (gest. 1549), der vom Stundengeben reich wurde und auch eine Lautenschule drucken liess.

In einer Zeit, da noch keine Oper den musikalischen Genius zu concentriren und zu monopolisiren angefangen hatte, darf man sich wohl dieses Treiben geistreich, vielartig und wunderbar eigenthümlich vorstellen. Eine andere Frage ist, wie weit wir noch an jener Tonwelt Theil hätten, wenn unser Ohr sie wieder vernähme.

Compositionen von Heinr. Schulz-Beuthen.

Besprochen von **Robert Musiol.**

Op. 2. **Orientalische Bilder.** Acht Clavierstücke in Menuetten- und Scherzoform. 2 Hefte. 1873.
Op. 3. **Walzer** für Clavier zu vier Händen. 1873.
Op. 4. **Befreiungsgesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. 1873.
Op. 9. **Ungarisches Ständchen** für Violine und Clavier. 1874.
Op. 10. **Charakteristische Clavierstücke** zu vier Händen. 1874.
Op. 11. **Kinder-Sinfonie.**
Op. 16. **Drei Clavierstücke** im ernsten Stile. 1874.
Op. 17. **Stimmungsbilder** in freier Walzerform. 1874.
Op. 20. **„Sieh' der Frühling kehret wieder"**, für vierstimmigen Männerchor. 1874.

(Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.)

(Schluss.)

In Op. 17 bietet der Autor »Stimmungsbilder in freier Walzerform«; sie erschienen für Pianoforte zu zwei Händen und für Violine mit Pianoforte. Die Form ist ganz in der grösseren Walzer-(Cyklus-) Form gehalten, sogar bis auf die — hier nur 10 Takte enthaltende — Einleitung und das die Hauptmomente repetirende Finale. Aber der Inhalt; so denkt man schon nicht ans Tanzen, sondern nur an künstlerische Heiterkeit und Traurigkeit, beide aber wieder so poetisch verklärt, wie man's so nur von Chopin gewöhnt ist.

Ehe wir von den Clavierstücken Abschied nehmen, sei noch erwähnt, dass der Claviersatz ganz modern, also ziemlich weitgriffig und in der Ausführung sehr penibel ist, trotzdem aber im Allgemeinen keine übertriebenen Schwierigkeiten für einen irgend »gebildeten« Spieler bietet. Eigentliche Bravourstückchen, Taschenspielerkünste etc. fehlen, dadurch aber hat sich auch der Componist von allem Conventionellen, Oberflächlichen frei gemacht und repräsentirt er für die Clavier-Literatur eine durchaus beachtenswerthe originale und seltene Individualität, einen Künstler, der zugleich berufen und auserwählt ist! — Ueber die »Kindersinfonie«, Op. 11, welche er »seinen lieben Kindern zu Weihnachten 1873« gewidmet hat, können wir uns kurz fassen, da erst vor einiger Zeit eine ausführlichere Besprechung derselben in diesen Blättern kam; doch kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass sie nicht blos eine Spielerei, eine leicht hingeworfene und darum schliesslich auch einmal ganz ergötzliche ist, sondern trotz ihres so echt kindlichen Inhalts und Aeusseren höhere Zwecke verfolgt: die Jugend mit der Kunst bekannt und sie ihnen lieb und theuer zu machen. Und welche Tiefe und Innigkeit des Gemüths verräth es, dass der Künstler, der uns die tiefsten Tiefen, die höchsten Höhen der Kunst und des Gemüthes erschliessen konnte, auch mit seinen Kindern so kindlich und doch so künstlerisch zu verkehren verstand! Diese Kindersinfonie gehört unbestritten zu den hervorragendsten Bereicherungen dieser Literatur.

Als Op. 9 liegt ein »Ungarisches Ständchen für Violine und Clavier« vor, das auch in einer Bearbeitung für Pianoforte zu zwei Händen erschien. In der Anerkennung dieses Opus als eines »ungarischen« Ständchens müssen wir uns bald reserviren, denn von der national-ungarischen Tonleiter mit übermässiger Quart und verminderter Sext ist hier keine Spur, doch dürfte hier weniger der Autor die Schuld haben, als selbst die bedeutendsten Meister, ältere und neuere, weniger diese als

unsere gebräuchliche Molltonleiter in ihren Stücken »à la hongroise« zur Anwendung brachten. Als Musikstück an und für sich betrachtet, bietet dieses Opus Momente genug, um sowohl die Ausführenden wie die Zuhörer so zu fesseln, dass sie weder Betrachtungen über ungarische Musik noch andere anstellen, sondern ganz einverstanden mit den Tönen eines solchen »Ständchens« sein werden. Und das ist ja das Beste! —

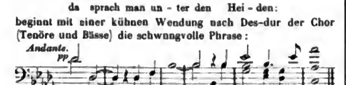
Der »Befreiungsgesang der Verbannten Israels«, Op. 4, gehört zu den grossartigsten, erhabensten Inspirationen des jungen Meisters; es schwebt wie echte heilige Weihe darüber. Nach 12 Takten Instrumentaleinleitung, die in den ersten 6 Takten fast choralartig breit, feierlich beginnt — Andantino, $^4/_4$, C-dur, p. — und in den letzten 6 Takten bewegter wird, beginnt der Bass solo:



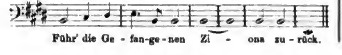
Wie geschickt und feinsinnig es der Componist versteht, den verschiedenen Wendungen des Textes schon in der Melodie und Declamation zu folgen, sei die mitgetheilte Stelle Beweis genug. Nach vier Takten Cadenz, wozu die Solo-Bassstimme noch singt:

da sprach man un - ter den Hei - den:

beginnt mit einer kühnen Wendung nach Des-dur der Chor (Tenöre und Bässe) die schwungvolle Phrase:



welche bald vom Gesammtchor *f* wiederholt wird, nun aber in Des abschliesst, woran nach 6 Takten halben Noten ein frei fugirter Satz: »Dess waren wir fröhlich, dass Gott zurückführte die Gefangenen« anknüpft, der in ein zartes Andantino, $^{12}/_8$, überleitet. Nach den Worten: »Weinend geht er seinen Weg, der die Aussaat trägt und kommt mit Jubel« belebt sich die Situation in effectvollster, sich prächtigst steigernder Weise, bis der Chor: »Gott wird befreien die Gefangenen« gewaltig, mächtig und majestätisch daherbraust (Forte, C-dur, $^4/_4$) und kühn und wirkungsvoll in die Anfangsphrase: »Grosses hat Jehova an ihnen gethan«, diesmal in E-dur, übergeht. Das darauf folgende Allegro, E-dur, $^3/_2$, erfasst das Thema nochmals und bruchstückweise schleudert es eine Stimme der andern zu: das ist ein Jauchzen und Frohlocken aus vollster Seele, aus ganzem Herzen! Durch den Gedanken: »O Herr, führ' die Gefangenen zurück« beruhigt sich die aufgeregte Stimmung, und nachdem der Bass solo noch einmal intonirte:



hat sich die Freude ganz gelegt und es schliesst sich daran der schon erwähnte fugirte Satz: »Dess waren wir fröhlich«, diesmal auch in E. Nach einem Orchester-Nachspiel, das nach C-dur überleitete, beginnen arpeggienartig in C-dur die Violinen zu weben (dolcissimo, con sord. p.) und der Chor (Tenor und Bass) bringt das erste Bass-Solo: »O, führ' zurück« vierstimmig, worauf sich nach den Worten: »Weinend geht er seinen Weg« der Jubel wieder erhebt und bis gegen den Schluss hin austönt. Dieser bringt das Werk feierlich, choralartig zu Ende. — Es ist dieses Opus eine grossartige, nach allen Richtungen hin fesselnde und packende und von jedem auch dem unscheinbarsten Gemeinplatz freie Composition; freilich sind die Anforderungen an die Chöre keine geringen, aber welcher irgend wie strebsame (gemischte oder Männer-) Gesangsverein dürfte davor und darum zurückschrecken. Der Erfolg ist jedenfalls sicher und man wird immer wieder mit Stolz auf die Bewältigung und Aufführung dieser wirklichen und hochkünstlerischen Bereicherung der Musik-Literatur zurückblicken!

Gleichfalls in grösseren Dimensionen ist Op. 20: »Sieh, der Frühling kehret wieder«, Gedicht von H. Allmers (für vierstimmigen Männerchor) gehalten. Breit dahinfliessend, theils frische, theils ernste Töne anschlagend, macht auch diese Composition höhere Ansprüche an die Männergesangvereine; es wäre aber jedenfalls eines der besten und schönsten Zeugnisse für einen solchen, stünde dieses Op. 20 auf seinen Programmen; der Liebe Mühe wäre hier nicht umsonst! —

Und so nehmen wir für diesmal Abschied vom Componisten, aufrichtig wünschend, dass er in Frische und Rüstigkeit noch recht viel Musse finden möchte, seine Schwingen zu regen; sein Flug geht ja immer zum Höchsten! Zugleich können wir nicht umhin, dem Verleger ebenso aufrichtig zu danken, dass er diese Werke der Welt vermittelte. Ob sie es ihm bis jetzt dankte? —

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Charakterstudien für das Pianoforte componirt von **Wilhelm Maria Puchtler.** Op. 40. 2 Hefte Pr. à 2 *M* 50 *Pf.* Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

H. Charakterstudien nicht blos dem Namen, sondern ihrem ganzen Wesen nach. Sie vereinigen in gelungener Weise instructive und rein musikalische Zwecke und das verleiht ihnen besonderen Werth und sichert ihnen Erfolg. Gut erfunden und gewandt gearbeitet, halten sie sich fern von gewöhnlichem wie andererseits von geschraubtem Wesen und verrathen den fein gebildeten Musiker und tüchtigen Kenner seines Instruments. Von besonderer technischer Schwierigkeit sind die Studien nicht, doch verlangen sie schon tüchtig geschulte Spieler; diese werden sie gern und mit Nutzen spielen. Durch Ueberschriften ist der Charakter der Studien angedeutet. Die originelle »Zigeunermusik« mit ihren charakteristischen dreitaktigen Rhythmen sowie das »*Dona nobis pacem*« mit seiner ausdrucksvollen Melodie sind zwei prächtige Vortragsstücke. »Waldeinsamkeit« ist sehr anheimelnd und umgiebt uns mit Waldesluft und -Duft. Nur von dem chromatischen Gange in verminderten Septimenaccorden auf S. 7 möchte man wünschen, dass er ein wenig gekürzt worden wäre. In »Resolution« hat die linke Hand zwei Noten zu dreien der rechten Hand zu spielen. Eine gelungene und praktische Studie. Wir besitzen nichts weniger als Ueberfluss an Studien dieser Art, deshalb mag auf die vorliegende nachdrücklich hingewiesen sein. »Verlorne Heimath« besitzt ein interessant leidenschaftliches Colorit und cultivirt geschickt eine den Charakter zeichnende bewegte Figur für die linke

Hand, während die rechte das melodische Element fesselnd vertritt. Das letzte Stück »Humoreske« ist ebenfalls eigenthümlich in seiner Art und sehr geeignet, leichtes Spiel beider Hände zu fördern. Die nicht nur die Finger, sondern auch den Geist beschäftigenden Studien des begabten jungen Componisten verdienen besondere Beachtung und seien hiermit aufs beste empfohlen.

Aus Stuttgart.

Auf den Essipoff'schen Chopin-Abend des 1. Febr. (Nr. 7 d. Ztg.) folgte zunächst am 10. Febr. ein Concert des zwanzigjährigen Violinisten Herwegh, den ich schon im letzten Brief aus Anlass seiner Mitwirkung bei dem Concert des »Singvereins« zu erwähnen hatte. Marcel Herwegh, der Sohn des verstorbenen Dichters Georg Herwegh, ist im hiesigen Conservatorium gebildet und speciell ein Schüler Singer's. Treffliche Pianisten und Pianistinnen sind aus dieser Anstalt schon in erklecklicher Zahl hervorgegangen, allen voran Anna Mehlig, aber einen Geiger von der Tüchtigkeit Herwegh's hatte das Conservatorium bis jetzt noch nicht geliefert. Wenn er, nachdem er nun der eigentlichen Schule entwachsen, mit gleichem Eifer an seiner künstlerischen Fortbildung arbeitet, steht zu hoffen, er werde auf seinem Instrument dieselbe Stufe erreichen wie Frl. Mehlig auf dem ihrigen. In seinem Concerte spielte er den Geigenpart zu Rubinstein's Sonate für Clavier und Violine (A-moll, Op. 19), Andante und Rondo aus dem Fismoll-Concert von Vieuxtemps, Walachisches Lied und Tarantella von Singer, schliesslich Canzone von Raff und zwei der ungarischen Tänze von Brahms-Joachim. Man weiss, dass ein Theil dieser Stücke dem Ausführenden bedeutende Schwierigkeiten bietet, indem mehrere derselben als eigentliche Virtuosenstücke von Virtuosen geschrieben sind; sie wurden aber nicht nur mit exacter Technik, sondern zugleich mit musikalischem Verständniss und angemessenem Ausdruck vorgetragen. Das Publikum zeigte sich sehr animirt und lohnte den jungen Künstler durch reichen Applaus und wiederholten Hervorruf. (Seitdem ist Herr Herwegh auch in Darmstadt und Baden-Baden aufgetreten, wo er nach Zeitungsberichten gleichfalls lebhaften Beifall fand.) — In dem besprochenen Concert standen Herrn Herwegh zur Seite der Pianist Herr Vögeli (Lehrer, ehemals Zögling, am Conservatorium) und Herr Hofopernsänger J. Staudigl aus Karlsruh. Herr Vögeli spielte selbständig ein Notturno von Chopin, Gavotte von Silas, dann mit Bravour Liszt's ungarische Rhapsodie Nr. 15 (mit dem Rakoczy-Marsch). Staudigl, der die wohlklingende Stimme vom Vater ererbt hat, ist hier ein stets willkommener Gast. Er sang: Arie aus dem Schäferspiel »Acis und Galatea« von Händel, Nachtstück von Schubert und Liebeslied aus der »Walküre« von Wagner. Die Händel-Arie scheint er gern zu bringen, da er sie, wie Musikzeitungen schrieben, auch bei anderen Gastreisen vortrug. Die Wahl gerade dieser Arie für Concerte ist jedoch keine glückliche. Es ist jene Arie, in welcher der ungeschlachte Riese Polyphem in süsslichen Schmeichelworten der Nereide Galatea seine Liebe erklärt. Schon der Verfasser des Textbuchs, John Gay (derselbe, der die zu ihrer Zeit so viel Aufsehen erregende satyrische »*Beggar's Opera*« dichtete), hat den komischen Contrast zwischen der Bärennatur des Liebhabers und seiner brünstigen Verliebtheit drastisch hervorgehoben; mit bewundernswerthem Geschick folgte ihm Händel in der Composition; wir sehen den Bären sich geckenhaft bemühen charmant zu sein. Das kann aber nur durch dramatischen Ausdruck des Gesanges wiedergegeben werden und vor Zuhörern welche den Zusammenhang kennen, also nicht in einem Concert, dessen Publikum bei der isolirt stehenden Arie einen richtig dramatisirenden Sänger verwundert anblicken würde, vielleicht mit dem Kitzel ihn auszulachen. Ein unkundiges Publikum muss die als gewöhnliches Liebeslied vernommene Composition nothwendig missverstehen und an Händel irre werden, welcher wahre Liebe überall ganz anders sprechen lässt.

Auf den 11. Febr. fiel das siebente Abonnementconcert der Hofkapelle, an welchem sich Herr Concertmeister Hugo Heermann aus Frankfurt a. M. betheiligte. Es begann mit der Ouvertüre »Hamlet« von Gade und schloss mit der zweiten Symphonie (D-dur) von Brahms. Gesungen wurden drei sehr ansprechende Lieder von Abert (Frau Hanfstängl) und das Quartett aus Schumann's »spanischem Liederspiel« (Frau Hanfstängl, Frl. Luger, die Herren A. Jäger und Hromada), dessen Begleitung Abert geschmackvoll instrumentirt hatte. — Herr Heermann spielte das Violinconcert von Beethoven und »Concertstück« von Vieuxtemps. Im letzteren bewies er, dass seine Kunstfertigkeit rapide Passagen durchaus nicht zu scheuen hat, dass mithin einzig die richtige Auffassung des Beethoven'schen Concerts ihn bestimmen konnte, den ersten Satz desselben in mässigerem Tempo zu nehmen als man es von manchen der heutigen Virtuosen gewohnt ist. Es ist immer dankbar anzuerkennen, wenn nicht über dem Verlangen zu imponiren der Charakter einer edlen Composition ausser Acht gelassen wird. Durch Hast in jenem Satze verlieren schon die Tutti-Stellen, mehr noch die Triolengänge der Sologeige, denen bei aller Bewegtheit eine gewisse Noblesse gewahrt bleiben soll. — Die Symphonie von Brahms war für Stuttgart neu. Ich hatte sie bereits zuvor gehört und fand wieder bestätigt, um wieviel grösser ein wiederholter Genuss ist. Doch ist das Ganze auch beim ersten Anhören wohl verständlich und besonders das reizende Allegretto nimmt uns sogleich gefangen. Eigenthümlich sind dieser Symphonie mehrere schöne Horneffecte, wie ich sie aus keinem andern Orchesterwerke des Componisten kenne. — Gade's Concert-Ouvertüre (schon vor einem Jahre erstmals aufgeführt) ist, wie alle mir bekannt gewordenen Compositionen von ihm, hübsch gemacht, langweilt nicht, weiss correct und gut zu reden, aber wenig Bedeutendes vorzubringen. Ihr einziger Fehler ist, dass sie »Hamlet« heisst. Nachdem die Gelehrten noch immer nicht über das wahre Wesen des Dänenprinzen einig geworden, macht sich ein Musiker daran, ihnen zu helfen; er muss die Sache am besten wissen, da er ein Landsmann Hamlet's ist. Ungläubige wollen behaupten, ein Hamletcharakter lasse sich gar nicht musikalisch definiren. Die Gläubigen zerbrechen sich über die Musik die Köpfe. Was bedeutet z. B. der ernste, trübsinnige oder tiefsinnige Eingang? Der Eine sagt: er malt natürlich Melancholie im Allgemeinen. Der Andere meint: das ist der Monolog »Sein oder Nichtsein«. Der Dritte lächelt überlegen: hört ihr denn nicht den Geist des Vaters schreiten? Wenn die Stellen von ziemlich gedämpfter Lieblichkeit kommen, sieht der Eine Ophelien; ein Anderer theilt die Ansicht halb: ja, die schöne Ophelia, doch schon wirr im Kopfe. Blech ist in der Ouvertüre überhaupt viel verwendet, eine obligate Trompetenfigur aber macht sich wiederholt so auffallend bemerkbar, dass sie sicherlich etwas Bestimmtes anzeigen soll. Allein was? Auf den kriegerischen Fortinbras kann sie nicht zielen, dazu käme sie zu früh. Als sie zum zweitenmal erklang, wandte sich mein nächster Nachbar anscheinend ganz ernsthaft zu mir mit der Frage: »Weiss man gewiss, dass der Prinz bei Lebzeiten Trompete blies?«

(Schluss folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. März 1879. Nr. 13. XIV. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Abriss einer Geschichte des Musikdruckes vom funfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung und Schluss des zweiten Kapitels.)

Italien, Deutschland und Frankreich hatten sich bei der Ausbildung des Musikdruckes mit beweglichen Lettern betheiligt, und diese drei Länder waren es auch, welche lange Zeit in dem Gebrauche der neuen Kunst die ersten blieben.

Italien hatte den Vorrang. Obwohl zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch nicht die erste Nation durch die Zahl und Bedeutung der Componisten, nahm es doch schon damals die erste Stellung ein als Centrum der Musik, auf welches unwillkürlich Alles gravitirte was von musikalischer Kraft erfüllt war. Diese bevorzugte Stellung kam von der Kirche, wurde diesem Lande aber dauernd erhalten durch die grossen Componisten welche erstanden, durch eine vollendet musikalische Sprache, und durch einen gleich vollendeten, schon von den Römern ererbten Sinn, das gesammte Leben künstlerisch zu gestalten. Daher war Italien nicht nur massgebend in der kunstvollen Kirchenmusik, sondern gleicherweise im weltlichen Gesange, wie auch später in der Bühnen- und sogar in der Instrumentalmusik. Es hatte die gesammten Disciplinen der Musik unter sich gebracht: also wurde es hierin die Schule deren Lehren jeder eifrig suchte, — die herrschende Macht deren Gesetzen alle willig sich unterwarfen, — der musikalische Feuerheerd an welchem man sich erwärmte ohne Unterschied der Nation und Confession. Diese Stellung, welche in der Musik noch niemals eine andere Nation wieder erlangt hat, versetzte auch den italienischen Musikhandel in die günstigste Lage. Es war Venedig, die Wiege des Musikdruckes, welches der Mittelpunkt wurde. Als die grösste Handelsstadt nicht nur des Landes, sondern der Zeit, war es hierzu am meisten geeignet, und wir begreifen daher, dass selbst die grossen Componisten, die in Rom lebten, ihre Werke in Venedig publicirten, wie es zu unserer Zeit in Leipzig geschieht. Die grösste Druck- und Handelsfirma war Gardano, welche um 1536 mit Antonio begann und von seinen Söhnen Angelo und Alessandro fortgesetzt wurde, als Musikdruckerei ohne Verlag (stampa del Gardano) aber noch bis tief ins 17. Jahrhundert hinein existirte. Die Glanzzeit des Hauses erlebten die Brüder Angelo und Alessandro, die Zeitgenossen und Verleger von Palestrina. Wahrscheinlich um das Geschäft besser zu betreiben, etablirte Alessandro sich selbständig in Rom. An den Namen seines Bruders Angelo Gardano in Venedig knüpft sich das bedeutendste, was der Musikdruck und Musikhandel im 16. Jahrhundert aufzuweisen hat. Das von Petrucci und anderen Verlegern bis etwa 1550 gebrauchte oblonge Octavformat wurde jetzt aufgegeben, und das grössere Folioformat gelangte nur ausnahmsweise zur Anwendung; fast alle Werke druckte Gardano in einem Quart-Formate, welches als Royal-Octav erst in den letzten 25 Jahren wieder allgemein in Gebrauch gekommen ist. Sämmtliche Werke erschienen in einzelnen Stimmen; Drucke bei welchen, wie früher, drei oder vier Stimmen einander gegenüber stehend in demselben Buche vereinigt sind, kommen jetzt nur noch ausnahmsweise bei kleinen Gelegenheitsstücken vor. Die Typen von Gardano sind sehr deutlich, die ganze Ausstattung des Druckes ist sauber und sorgsam und hat ein gewisses vornehmes Ansehen, ohne jene beabsichtigte Eleganz zu besitzen, welche den frühesten Drucken eigen war, aber von wirklichen Geschäftsleuten lieber vermieden als erstrebt wird. Eigentliche Prachtdrucke von Gardano sind daher fast garnicht vorhanden. Solches erklärt sich auch daraus, dass die Musik nur in einzelnen Stimmen zum Druck kam, daher in dieser Gestalt keine Gelegenheit zur Schaustellung geben konnte. Bei dieser Unvollkommenheit des Druckes konnte der italienische Musikhandel allerdings niemals eine Bedeutung und Ausdehnung erlangen, die der hohen musikalischen Stellung Italiens entsprochen hätte. Ein anderes Hinderniss war die abgeschlossene Lage des Landes. Durch Venedig ging zwar damals die grosse Völkerstrasse, aber die Bedeutung dieses wundervollen Ortes als Handelsstadt hing doch wesentlich an seiner Verbindung mit dem Morgenlande, und dorthin hat man niemals ein Blatt Musik verkauft. Die Abnehmer der italienischen Verleger waren, was das Ausland betraf, lediglich diejenigen welche »hinter den Bergen« wohnten, Ultramontane. Die Strassen zu ihnen von Venedig aus waren künstliche Nothbrücken, betreten so lange nicht auf besseren Wegen solche Früchte und Kleiderstoffe zu erlangen waren, wie das eigne

Land sie nicht zu produciren vermochte. Aber was nur irgendwie durch eigne Thätigkeit zu beschaffen war, das bezog man nicht fortdauernd in Massen auf diesem beschwerlichen Wege aus Venedig. Vor allem gehörte dahin die Musik. Von jedem neuen Werke konnten die Gardano, Scoto, Amadino, Vincenti, Magni und andere italienische Verleger mit Sicherheit den Handelskarawanen eine Anzahl von Exemplaren mitgeben, die Waare war als *prima* bekannt und wurde sofort gekauft. Aber was sich dann darunter als besonders brauchbar zeigte, das wurde nicht in Massen nachverlangt, sondern an den betreffenden Orten neu gedruckt. Ueberall sassen pfiffige Leute, welche schnell herausfanden was »ging«; besonders die grossen Stapelplätze Nürnberg Frankfurt Antwerpen hatten solche Drucker aufzuweisen. Schon in der Production des eignen Landes fanden sie reichen Stoff, besonders die Deutschen, da allenthalben neue Kapellen errichtet oder die vorhandenen stärker besetzt wurden, und jedes Meisterlein anfing sein Licht in gedruckten Compositionen leuchten zu lassen. Der fast Woche um Woche von Italien neu importirte Same ging in einem solchen Boden schnell auf, es wuchs aber auch viel Kraut und Unkraut durch einander. Die grosse Zahl von Sammelwerken oder Blumenlesen bedeutenden Umfanges, welche damals entstanden, erklärt sich unter solchen Verhältnissen sehr leicht. Die musikalische Cultur der verschiedenen Länder stand sich besser dabei, als der italienische Verleger. Letzterer konnte nur dadurch seine Waare fortdauernd in das Ausland bringen, dass er stets neue Artikel erzeugte, und das hat die italienische Notenpresse in einem Maasse gethan, wie kaum eine andere. Zählen ihre Druckwerke auch nicht nach vielen tausenden, so sind doch die einzelnen Sammlungen von solchem Umfange, dass ihre Zusammenstellung in Partitur mehrere hunderttausend Seiten füllen würde.

Deutschland hatte durch die selbständige Art, in welcher es bei der Ausbildung des Musikdruckes mitwirkte, sich von vorne herein eine feste Position geschaffen. Seine Musikdrucker waren also früh bei der Hand und überaus munter sowohl im Publiciren der Landeserzeugnisse wie auch im Nachdrucken italienischer, ja selbst französischer Musikstücke. Unter den zahlreichen Druckern in verschiedenen Städten ragten gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hervor der gelehrte Georg Rhaw in Wittemberg, der Freund Luther's, und der gewandte Stecher und Typen-Schneider Hieronymus Andreae oder Resch in Nürnberg, dessen schöne Typen auch von anderen Druckereien gebraucht werden und der sich auf diesen Theil seiner Kunst so viel zu gute that, dass er, seinen Familiennamen aufgebend, sich stets nur Hieronymus Formschneider nannte; zuletzt änderte er seinen Namen noch einmal, und das griechische Graphaeus war es allein, was ihm dann bis an sein seliges Ende Genüge that. Der bedeutendste deutsche Musikdrucker dieses Jahrhunderts war Adam Berg in München, ein Zeitgenosse von Angelo Gardano und sein ebenbürtiger Rival. Wie Gardano durch Palestrina, so erlangte Berg seine Bedeutung durch den grossen Orlando Lasso; auch hierin sind sie einander gleich. Aber sehr verschieden war ihre Druckweise und ihr geschäftlicher Betrieb. Während Gardano nur darauf ausging, billige handliche Singbücher in den Markt zu bringen, schien Berg den Plan gefasst zu haben, die grossen handschriftlichen Chorbücher durch den Druck zu erneuern. Er publicirte vorzugsweise Prachtausgaben und wandte für die bedeutendsten Werke seines Verlages das grösste Folio und jeden erdenklichen Luxus an, selbst den Druck auf Pergament. Kam er hierzu aus eignem Antriebe als Kaufmann, dessen einzige Erwägung Gewinn und Verlust ist? Keineswegs; hinter ihm und dem grossen Componisten, dessen Werke er durch den Druck so pompös in die Welt einführte, stand als freigebiger Mäcen der musikliebende Herzog von Bayern, auf dessen Willen und Kosten es geschah. Gardano war ein freier musikalischer Kaufmann, aber Berg war wesentlich Hofmusikdrucker. Wieweit und in welcher Weise der Herzog die Kosten bestritt, ist nicht bekannt geworden; jedenfalls lieferte er das Papier und alles was sonst von nöthen war. Der Titel des Hauptwerkes von Berg, welches von 1573 an erschien — »*Patrocinium Musices*« — ist in dieser Hinsicht deutlich genug. Wie gross die Vorliebe für Foliodrucke bei Lasso'schen Werken in München war, ersieht man auch aus der Motettensammlung dieses Meisters, welche nach Berg's Tode von Nicolaus Henricus daselbst als »*Magnum Opus Musicum*« um 1600 gedruckt wurde. Sie ist die grösste Gesammtausgabe dieser Art im 16. Jahrhundert, und München hat den Ruhm, in der älteren Zeit die grössten Musikdrucke auf dem Wege des Druckes mit beweglichen Lettern hergestellt zu haben. Die übrigen deutschen Drucker folgten diesem Beispiele aus naheliegenden Gründen nur selten, hielten sich aber, abweichend von den Italienern, noch längere Zeit an ein quer Quart-Format. Etwas ähnliches, wie unter Berg in München, lässt sich funfzig Jahre später bei Gimel Bergen in Dresden, dem hervorragendsten deutschen Musikdrucker des 17. Jahrhunderts, wahrnehmen, welcher die Werke des grössten deutschen Componisten dieser Zeit, Heinrich Schütz, ausschliesslich und ebenfalls unter Beihülfe seines freigebigen Fürsten herausbrachte. Von der Münchener Pracht war freilich kaum noch eine Spur zu sehen, obwohl Bergen's Drucke augenscheinlich das beste sind, was man damals zu produciren vermochte; — die Zeiten hatten sich traurig geändert.

Auch in Frankreich, wie in Deutschland, harrte eine grosse Menge von Erzeugnissen nationaler Componisten des Druckes und wurde in vielen Ausgaben verbreitet. Die Musikarten waren damals in allen Ländern wesentlich gleich und zerfielen in die zwei Gebiete Geistlich und Weltlich; der Unterschied zwischen den verschiedenen Völkern trat hierbei mehr im Weltlichen als im Geistlichen hervor. Die Deutschen hatten ihre zahlreichen »Liedlein«, die Franzosen einen gleichen Reichthum an »Chansons«, und beide wurden nicht müde sie immer von neuem zu drucken. Bei dem französischen Musikdruck haben wir es fast ausschliesslich mit Paris zu thun, wo der Graveur und Drucker Pierre Hutin schon 1525 die ersten musikalischen Punzen schuf. Diese wichen von denen des Petrucci ab, weil Note und Linie in derselben Punze vereinigt waren, wie bei den Deutschen, wodurch ein einfacher Druck ermöglicht wurde. Die französischen und deutschen Drucke haben überhaupt manche Aehnlichkeit, auch in der Vorliebe für das oblonge Format. Hutin veranstaltete selber recht nette Drucke, aber bedeutender ist er dadurch, dass er für die namhaftesten Drucker in Paris und Lyon, sogar für den Antwerpener Verleger Tylman Susato, die Typen lieferte. Mit solchen arbeitete seit 1527 in Paris Pierre Attaingnant als der erste dortige Musikdrucker.

Vollkommnere Typen als Hutin, und zwar von zweierlei Art — grosse für Choralbücher und kleinere für gewöhnliche Musik in abweichender Druckart — lieferte der Graveur Guillaume le Bée um 1550, und die Musikdruckerei, welche Robert Ballard im Verein mit seinem Schwager Adrian le Roy errichtet hatte, machte Gebrauch davon. Mit dem Namen Ballard berühren wir die grösste Musikdrucker-Familie nicht nur in Frankreich sondern überhaupt. Sie begann ihr Geschäft in Paris bald nach 1540 und führte es bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fort, also über zweihundert Jahre. Das Fundament dieses Hauses bildete das königliche Privilegium vom 16. Februar 1552, durch welches Ballard in seltsamer Bezeichnung als »seul Imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus plaisirs du Roi« installirt wurde. Dieses Privilegium wurde dem Sohne Pierre er-

neuert, der Le Bé's Punzen und Matrizen um 50,000 Livres ankaufte, eine enorme Summe, aus welcher sowohl der Reichthum dieser Officin als auch der Umfang der damaligen Pariser Mittel für Musikdruck zu ersehen ist. Ludwig XIII. erweiterte das Patent im Jahre 1633. Bestätigt wurde dasselbe dann 1639 Pierre's Sohne Robert B., einem durch Bildung hervorragenden Manne, welcher nach und nach die Aemter eines Richters, Consuls, Administrateur des hospiteaux, und Syndic de la chambre des libraires bekleidete. Durch ihn wurde die Familie auf eine vornehme Gesellschaftsstufe erhoben. Um dieses Verlagshaus auch im Auslande entsprechend zur Geltung zu bringen, fehlte bisher nur ein grosser Tonsetzer, dessen Werke die Kraft besassen, sich schnell über alle Länder zu verbreiten. Robert's Sohn Christophe Ballard war so glücklich das Auftreten eines solchen zu erleben, und hiermit erlangte die Firma ihren Weltruf. Es war der grosse Lully, der mit seinen zahlreichen Compositionen französischer Opern solches bewirkte. Das Familien-Privilegium wurde von Louis XIV. dem Christophe Ballard am 11. Mai 1673 und am 5. Oct. 1695, und so auch später den Nachfolgern fort und fort erneuert. *) Christophe Ballard ist dadurch epochemachend in der Geschichte des Musikdruckes geworden, dass er anfing, von der neuen französischen Oper die vollständigen Partituren fast der Reihe nach zu publiciren, was damals weder in Italien noch anderswo geschah. Bei einem seiner letzten Werke, der zweiten Auflage von Lully's Oper Bellerophon von 1714, zeigte er an, dass von Lully's Opern in partition générale zu haben waren: 5 in Typendruck, 9 in Kupferstich und 5 in Manuscript. Es waren aber nicht blos diese fünf Werke von ihm mit beweglichen Typen gedruckt, sondern fast alle Opern mit Ausnahme derjenigen welche überhaupt ungedruckt blieben. Jene auffallende Anzeige erklärt sich daraus, dass Christ. Ballard anfangs alles ausschliesslich mit Typen druckte, später für den Mode gewordenen Kupferdruck eine Vorliebe fasste und nun bei nöthig werdenden neuen Auflagen die Werke nicht abermals in Typen setzen, sondern in Kupfer stechen liess. Sein Sohn scheint aber diese Neigung nicht getheilt zu haben, denn bei der zweiten Auflage des Phaëton 1721 werden von ihm dieselben 19 Opern aufgeführt, und zwar jetzt sämmtlich als gedruckt, nämlich zehn davon mit beweglichen Lettern und 9 von Kupferplatten. Beide Methoden kämpften also damals in Ballard's Officin gleichsam um den Vorrang; später bei Besprechung des Kupferstichs werden wir hierauf zurückkommen. Noch zwei Generationen setzten nach Jean-Baptiste-Christophe das Geschäft fort, und das Privilegium blieb in der Familie wirksam, bis die grosse französische Revolution alle Privilegien demolirte. Sie konnte hier wenig mehr zerstören, denn das Geschäft war schon seit Jahrzehnten verfallen. Die Ballards, gleich den wenigen Typendruckern welche noch in Italien existirten, hielten an der Quadratform der Noten eigensinnig fest zu einer Zeit, wo sich die runde Note bei Druckern und Stechern längst Bahn gebrochen hatte. Das Privilegium wurde nun von Concurrenten seit 1730 heftig befehdet und als ein grosses Hinderniss des Fortschrittes hingestellt. In Wirklichkeit war aber die lange und sichere Existenz des Hauses Ballard ein grosser Segen für die französische Musik, denn diese erlangte dadurch den einzigartigen Vorzug, sämmtliche Compositionen von einiger Bedeutung, namentlich die ganze Reihe der französischen Opernpartituren, zum Druck bringen zu können.

*) Fétis, biographie univ. des musiciens I pag. 231 lässt das Patent vom Jahre 1695 schon an Christophe's Sohn Jean Baptiste Christophe vergeben, was ein Irrthum ist. Des Vaters Name erscheint als Verleger bis 1714, er wird Ende 1714 oder Anfang 1715 gestorben sein; das Privilegium für seinen Sohn wurde im Jahre 1715 erneuert. Die Nachrichten über diese Familie bei Fétis sind sehr dürftig, aber es sind die einzigen welche man bisher besass. Es ist merkwürdig, dass sich Niemand um einen Gegenstand gekümmert hat, welchem doch weder Bedeutung noch Interesse abgesprochen werden kann.

Englands Antheil an der Kunst des Musikdruckes war in der frühesten Zeit sehr unbedeutend. Wäre nicht von einer Sammlung von 20 englischen Gesängen für drei und vier Stimmen vom Jahre 1530 im British Museum das Bassheft erhalten (mit dem Titel »In this boke ar cõteynyd XX sõges. IX of IIII ptes and XI of thre ptes«), so könnte man noch zweifeln, ob damals überhaupt schon Typen für Figuralmusik nach England gekommen waren. Aus diesem Büchlein ersehen wir, dass man sich Petrucci's Typen aus Venedig für Doppeldruck angeschafft hatte, also die deutschen und französischen Fortschritte zum einfachen Druck noch nicht kannte. Aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als ruhigere Zeiten eintraten, erhob sich die Kunst sehr schnell. John Day um 1560 bediente sich schon derjenigen verbesserten Druckweisen, die damals allgemein im Gebrauch waren. Die grosse Zeit der Regierung der Königin Elisabeth warf ihren Glanz auch auf den Musikdruck; England, welches vor 50 Jahren auf diesem Felde nichts gewesen war, trat jetzt plötzlich in die erste Reihe und lieferte um 1600 durch Thomas Este und einige Andere Drucke von solcher Eleganz und Solidität, wie sie damals in ganz Europa nicht besser und kaum gleich zu finden waren. Angelo Gardano schien an dem Ufer der Themse wieder erstanden zu sein. England hielt sich überhaupt mit Vorliebe an Italien, in der Composition, den Typen, den Buchstaben, dem Papier, dem Format, und in Allem. Darauf kam für dieses Land abermals eine öde Zeit, aus welcher nur hin und wieder ein einzelnes Druckwerk als ein Zeichen des eingetretenen Verfalles hervorragt; und als dann durch John Playford und Andere seit Karl's II. Regierung wieder fleissig Musik gedruckt wurde, versuchte man es mit allen Weisen, die inzwischen in Gebrauch gekommen waren. Die viereckigen Notenköpfe wurden hier, wie in Deutschland, um 1700 immer mehr durch die runden verdrängt, es wollte aber trotz aller Experimente nicht gelingen, letzteren ein zierliches Ansehen und eine gefällige Regelmässigkeit zu verleihen; diese Pressen mit ihren runden Noten zu Anfang des 18. Jahrhunderts haben vielmehr die hässlichsten Musikdrucke producirt welche überhaupt vorhanden sind.

Wir sind hier an das Ende des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts gelangt und damit an den Zeitpunkt des tiefsten Verfalls des Druckes mit beweglichen Lettern. Durch 225 Jahre, wo diese Kunst im Musikdrucke nahezu alleinherrschend war, kann man bei derselben nicht von einem Fortschritte, sondern nur von einem stufenweisen Rückgange reden. Im Grunde sind Petrucci's Typen die vollendetsten von allen; seine Nachfolger haben dieselben nicht schöner, sondern nur geschäftsmässiger und für den Druck bequemer hergestellt. Der Druck selber, sorgfältige Behandlung, Schwärze, Papier u. s. w. wurden immer schlechter, im 17. Jahrhundert zum Theil bis zur Unleserlichkeit: und um 1720 war dieses Verfahren so unbequem geworden, dass man sich allgemein nach einem Ersatz umsah. Ballard's Drucke erscheinen in solcher Umgebung als Prachtwerke, die durch ihre Gleichmässigkeit in dieser zerfahrenen stillosen Zeit doppelt imponiren. Ausser in Frankreich hielten sich die viereckigen Noten auch in Italien, wo noch Pater Martini's Saggio fondamentale in Bologna 1774—75 mit denselben gedruckt wurde. Und gleichsam als wollte die Stadt, wo Petrucci die Typen erfunden hatte, das Erlöschen dieser Kunst mit einer weithin sichtbaren grossen Leistung bezeichnen, so erschienen die berühmten 50 Psalmen von Benedetto Marcello in den Jahren 1724 bis 1727 in Venedig bei Domenico Lovisa in acht Foliobänden gedruckt mit beweglichen Lettern und mit allem erdenklichen typographischen Luxus über welchen man damals noch verfügte.

In Deutschland war der Musikdruck zuletzt am schlechtesten gewesen, in Leipzig am allerschlechtesten: und eben von hier ging die Neuerung aus, welche die moderne Art des Musik-Typendrucks begründete. Es war der bekannte Musikhändler Joh. Gottlob Im. Breitkopf, welcher den Typendruck mit runden Noten um 1750 zu einer solchen Vollkommenheit brachte, dass er für alle Länder ein Muster oder Anregung zu Verbesserungen wurde. Nach kleinen Versuchen probirte er seine Methode an einem umfangreichen Werke, nämlich an der von der Kronprinzessin von Sachsen componirten italienischen Oper »Talestri regina delle Amazoni«, welche er im Jahre 1756 publicirte, dabei sich nennend »Inventore di questa nuova maniera di stampar la musica con caratteri separabili e mutabili«. Man muss diese Worte nur beziehen auf seine »neue Manier«, nicht auf die Erfindung des Druckes mit beweglichen Lettern überhaupt, wie oft geschehen ist; in letzterer Hinsicht war um 1750 nichts mehr zu erfinden. Breitkopf selber hat von seiner Erfindung mehr Ruhm als Nutzen gehabt. Wie wenig dieselbe geeignet war, gerade das zu leisten was die Zeit damals erforderte und was er in seiner grossen Probe auch erstrebte, das zeigte er selber als Musikhändler am besten, denn er beschäftigte eine ganze Reihe von Abschreibern und verkaufte noch Jahrzehnte lang mehr geschriebene als gedruckte Partituren.

Dieser neue Typendruck wurde am meisten in England angewandt und hier auch am zweckmässigsten ausgebildet. Die besten Beispiele davon haben wir an Clavierauszügen Händel'scher Oratorien, um 1800 an Clarke's Edition in Folio, und um 1840 an Novello's Ausgaben in Royaloctav. In Novello's Serie ist der Messias dadurch bemerkenswerth, dass er mit den hunderttausenden von Exemplaren, in denen er über die ganze Erde verbreitet ist, das in der grössten Auflage erschienene Buch bildet, welches durch den Druck mit beweglichen Typen hergestellt wurde.

Annähernd vierhundert Jahre ist diese Druckweise nun schon für die Herstellung der Musik im Gebrauch gewesen. Dennoch hält es schwer, über ihren Nutzen sowie über ihre Bedeutung für die Zukunft ein abschliessendes Urtheil zu formiren. Wenn man bei einem Ausblick in die Zukunft vorzugsweise auf diejenigen Länder Rücksicht nimmt, welche gegenwärtig den Ton angeben, so eröffnen sich für den Musikbuchdruck keine besonders glänzenden Aussichten. Anders stellt sich die Sache, wenn man die gesammte Production aller Länder in Betracht zieht. Da ergiebt sich die Thatsache, dass durch Typendruck noch gegenwärtig Musik producirt wird, welche an Masse diejenige aller Pressen der Notenstich-Officinen vielleicht übertrifft. Hier sind es vor allem England und die Vereinigten Staaten, also die Gebiete der englischen Zunge, wo die bedeutendsten musikalischen Firmen durch Typendruck den grössten Theil ihres Verlages herstellen. Ein Engländer, der mitten in der Praxis steht und alles, was Musikdruck betrifft, mit Kenntniss und grossem Interesse behandelt, sprach gegen mich die Ansicht aus, dass Typendruck für Vocalmusik, also für eine Verbindung von Musik und Sprache, Platten- oder Steindruck dagegen für Instrumentalmusik am passendsten sein möchte. Obwohl hiermit die besonderen Vorzüge dieser Druckweisen richtig angedeutet sind, glaube ich doch, dass man nicht nöthig hat, in der Abscheidung dieser beiden Hauptgebiete des Musikdruckes eine so bestimmte Grenze zu ziehen. Sieht man etwas näher zu, so bewegen sich diese verschiedenen Thätigkeiten auf demselben Gebiete der Vocalmusik auch ganz friedlich neben einander. Alle neu erscheinenden Compositionen, welche als selbständige Opera eines Autors herauskommen, werden durch Stich hergestellt, seien sie Partituren oder Clavierauszüge, einzelne Stimmen oder einzelne Gesänge. Der Werth des einzelnen Exemplars, nach welchem von dem Verleger beliebig der Preis bestimmt werden kann, und die Ungewissheit des Verkaufs grösserer Partien empfiehlt eine solche Methode. Wo aber vorwiegend Rücksicht genommen wird auf die Verbreitung solcher Werke, die Autorrechte nicht mehr besitzen und wegen ihrer Popularität eines grossen Absatzes gewiss sind, da ist Typendruck der bequemste und sicherste Weg. Länder, die gegen das, was sie von ausländischen Componisten nachdrucken oder von älteren Meistern neu drucken, nur eine dürftige eigne Production an neuen Compositionen aufweisen können, aber für ihre Publicationen das allergrösste Absatzfeld haben, wie die Vereinigten Staaten, werden sich deshalb mit Vorliebe des Typendrucks bedienen. England ist mit Amerika, was eigne musikalische Production anlangt, natürlich nicht zu vergleichen, aber ein volles Gleichgewicht zwischen der producirenden und reproducirenden Thätigkeit besteht auch hier zur Zeit nicht; diejenige Seite der Waage, welche für Typendruck den Ausschlag giebt, überwiegt, deshalb hat die musikalische Typographie hier noch ein sehr günstiges Feld und wird mit um so grösserem Rechte angewandt, weil England in der Feinheit des Geschmackes im Musikbuchdruck seit geraumer Zeit alle Länder übertrifft und deshalb auch mit Leichtigkeit seinen Musikdrucken das Ansehen solider und stilvoller Eleganz zu geben vermag. Ganz anders ist es auf dem Continent, namentlich in Deutschland. Obwohl wir Deutschen einen schönen musikalischen Typendruck besitzen, wird hier jetzt doch selbst das durch Stich und lithographischen Druck hergestellt, was als billige Ausgabe lediglich zu dem Zwecke eines Massenverkaufs unternommen ist und nach meiner Ansicht viel zweckmässiger durch Typendruck zu Stande gebracht werden könnte.

Durch das Aufgeben des Typendrucks selbst für solche Werke, die eine grosse Auflage gestatten, ist derselbe heute schon fast ausschliesslich auf dasjenige Gebiet beschränkt, von welchem er auch in Zukunft schwerlich durch eine bessere Methode verdrängt werden wird — auf theoretische, historische und pädagogische Bücher über Musik, welche mit dem gedruckten Text musikalische Beispiele vermischt enthalten. Hier geschieht der Druck von Buchstaben und Noten nach demselben typographischen System, steht also in vollkommener Harmonie, die sich deshalb auch nie wieder lösen wird. Und sind wir damit nicht gleichsam zu dem Anfange zurück gekehrt? Denn die Nothwendigkeit, in den Kirchenbüchern Musik zwischen dem Text zu haben, war die erste Veranlassung zur Anwendung musikalischer Typen und ist nun in erweiterter Gestalt wieder das Ende derselben. Der Fortschritt in vier Jahrhunderten hat also wesentlich nur darin bestanden, dass der anfängliche Doppeldruck vermieden und die Vereinigung mehrerer Noten in denselben fünf Linien zu Accorden ermöglicht wurde. Ein solches Resultat ist immerhin ein grosses, aber doch wohl nicht eigentlich das was die »Erfinder« erwarteten.

(Folgt drittes Kapitel: Ueber Tabulatur.)

Aus Stuttgart.

(Schluss.)

Ein »Wohlthätigkeitsconcert« am 21. Febr. habe ich aus Missverständniss versäumt. Unter diesem Titel liefen in früheren Jahren Productionen vornehmer Dilettanten und Dilettantinnen, arrangirt von irgend einer adeligen Dame. Ich habe einmal einem solchen Concert angewohnt; was dort gesungen und gespielt wurde, war theilweise recht anerkennenswerth gewesen, doch nur theilweise, so dass ich für später es mir nicht als Hartherzigkeit gegen die leidende Menschheit anrech-

nete, wenn ich mich den dargebotenen Genüssen entzog. Diesmal war dem Titel in den Ankündigungen zwar beigesetzt: »unter Leitung des Herrn Professor W. Krüger«, was ich aber nur auf ein Arrangement deutete. Dass ich mich im Irrthum befunden, erfuhr ich erst nach dem Concert aus Berichten hiesiger Blätter. Das dilettantische Element war blos durch einige Chöre des Krüger'schen »Singvereins« vertreten; im Uebrigen wirkten Fachkünstler: die drei Gebrüder Krüger (Piano, Harfe, Flöte), Frl. Löwe und Herr Hromada von der Hofoper, Fräulein v. Hadei aus der Künstlerschule des Conservatoriums (Clavier). Zwei der Herren Krüger hatten eine Sonate für Clavier und Flöte von Händel vorgetragen.

Etwa eine Woche vorher liess sich ein »schwedisches Männerquartett« hören, vielleicht eifersüchtig auf die Erfolge des bekannten schwedischen Damenquartetts. Eigentlich waren es sechs Männer; je fünf brauchte man jedenfalls für ein paar Lieder, in denen neben dem Quartett eine selbständige Solostimme (Tenor oder Bariton) einhergeht; wie in den anderen, nur vierstimmigen Liedern die zwei überschüssigen Sänger verwendet waren, oder ob sie feierten, kann ich nicht sagen, da ich nicht anwesend war. Die Herren sollen sehr schöne Stimmen haben, auch eben so präcis singen wie ihre berühmt gewordenen Landsmänninnen. In diesem Falle war mein Wegbleiben Absicht. Ich muss die Schwäche gestehen, dass eine einzige Nummer ihres vorausveröffentlichten Programms mich geärgert, abgeschreckt, mir eine üble Meinung von ihrem Geschmack beigebracht hatte. Die »Literatur« des Männergesangs (ich will hier den affectirten, zur Mode gewordenen Ausdruck anwenden) hat genug Lirumlarum aufzuweisen, doch kaum Widerlicheres als die »Waldandacht«, welche — Gott sei's geklagt! — in deutschen Liederkränzen eine Heimstätte gefunden hat; und jetzt sollen wir sie gar noch in einem Concert ausländischer Gäste anhören! Die in Süssigkeit schwimmende Melodie berühre ich nicht; sie ist von Abt, folglich nur für weichgeschaffene Seelen bestimmt. Aber der Text! Er beginnt gleich mit einer Versündigung an Eduard Mörike, von dessen schönem Gedicht »Früh, wenn die Hähne krähn« die erste Zeile gewürdigt worden ist eine der albernsten Poetastereien einzuleiten, nicht ohne eine kleine Verbesserung. Also: »Früh morgens, wenn die Hähne krähn«, werden Wälder und Quellen andächtig, denn »da gehet leise nach seiner Weise der liebe Herrgott durch den Wald«; die Vegetation macht wohlüberlegte Verbeugung, nämlich »die Bäume denken: nun lasst uns senken vor'm lieben Herrgott das Gesträuch«, — und in diesem Tone geht's fort. Ich hatte gehofft, in dem von mir eingesehenen Textexemplar werde wenigstens das »Gesträuch« nur ein Druckfehler statt »Gezweige« sein; es wurde mir aber das Gegentheil versichert. Trotz vielem Bemühen ist mir nicht gelungen den Dichter zu erkunden; am Ende steckt die Empfindsamkeit eines unschuldigen Backfischchens dahinter. Nach dem Concert der Schweden fragte ich den Mann, der mir ihre Vorträge gerühmt hatte, ob sie deutsche Lieder deutsch gesungen hätten; die Antwort lautete: ja, aber mit so fremdartigem Accent, dass man's auch für schwedisch halten konnte. Das war ein Glück für die »Waldandacht«.

Am 1. März besuchte ich eine Aufführung des seit lange existirenden »Orchestervereins«, dessen Leistungsfähigkeit in neuerer Zeit, nachdem Herr Winternitz die Leitung übernommen hat, merklich gewachsen ist. Das Orchester besteht aus Musikfreunden, die sich in regelmässigen Proben fleissig im Zusammenspiele üben und an dem Grundsatz festhalten, nur gute ältere Sachen zu bringen, zu denen ihre Kräfte ausreichen. Das Auditorium (meist Abonnenten) legt keinen strengen Maassstab an, aber man freut sich, Compositionen wieder zu hören welche in den Concerten der Hofkapelle längst verschollen sind. Diesmal kam die harmlose Ouvertüre zu Weigl's »Schweizerfamilie« und die anmuthige Symphonie in B-dur (»*la reine*«) von Haydn. Zwischen den Orchesterstücken lagen (wie immer) Solo-Vorträge; ein junger Kaufmann und sehr wackerer Violinist, Herr Laible, spielte mit Herrn Winternitz die Beethoven'sche Sonate in F-dur für Clavier und Geige (Op. 24), nachher Romanze und Scherzo aus einer Suite von Ries; Herr A. Tobler sang vortrefflich die durch ihre Coloratur schwierige Arie »*Sibilar gli angui d'Aletto*« aus Rinaldo von Händel und drei Lieder von Schubert, Schumann, Brahms. Auch während der auf das Concert folgenden »geselligen Unterhaltung« wurde zwischenhinein noch musicirt; aus diesen Zugaben ist hervorzuheben die wohlgelungene Ausführung des Claviertrios in C-moll von Beethoven (am Clavier Frl. Häcker) und Tobler's Vortrag von mehreren der Schubert'schen Müllerlieder, an welchem der Schüler Stockhausen's zu erkennen war. (Tobler hatte seine Studien bei Stockhausen, so lange dieser hier wohnte, gemacht, nachher bei Schütky fortgesetzt.) Herr Tobler mit seiner schönen und kräftigen Baritonstimme, die er echt musikalisch zu verwerthen versteht, sollte reisen; bis jetzt hat er nur öfters in seinem Vaterlande, der Schweiz, auf Einladung in Oratorien und Concerten gesungen.

Aus Kopenhagen.

(Von **Ant. Rée.**)

9. März. Die Wintersaison fing hier, in Betreff der Concerte, sehr glänzend an. Gleich zu Anfang derselben kam nämlich der heutzutage allenthalben so sehr gefeierte Violinspieler Sarasate in unserer Stadt an und gab daselbst drei Concerte, während er ausserdem viermal im Volkstheater (»Folketheatret«) und im Nationaltheater auftrat. Es versteht sich von selbst, dass dieser bedeutende Künstler auch bei uns grossen Beifall für seine ungewöhnlichen Leistungen erntete; jedoch würde der Erfolg wahrscheinlich noch grösser gewesen sein, wenn derselbe in seinem ersten Concerte für Orchesterbegleitung Sorge getragen hätte. In demselben wurde Alles mit Pianofortebegleitung gegeben, ein Verfahren, das schon auf die Wahl der vorzutragenden Stücke ungünstig wirken musste. Am klarsten traten die Vorzüge des gedachten Künstlers hervor, als er im Nationaltheater (königlichen Theater), vom Orchester desselben unterstützt, das Concert von Beethoven und Introduction und Rondo von Saint-Saëns spielte. Besonders gelang ihm die Aufführung der letztgenannten Composition, einer der ansprechendsten Erfindungen der Saint-Saëns'schen Muse. Ueberhaupt war an dem Abende nichts von der nervösen Unruhe zu spüren, die sonst bisweilen den Genuss beeinträchtigt, den das Spiel des grossen Künstlers dem Zuhörer verschafft. Der Vortrag war wahrhaft poetisch und schwungvoll, und die schnellsten Passagen, die wie Blitze zum Vorschein kamen, wurden trotz der enormen Schnelligkeit mit grösster Reinheit und Deutlichkeit ausgeführt. Sarasate ist bekanntlich von Geburt ein Spanier; als Violinist ist er aber hauptsächlich ein Kind französischer Schule, und man kann sich deshalb nicht darüber wundern, dass der Spruch Voltaire's: Ce qui n'est pas clair, n'est pas français, von ihm adoptirt worden ist, und dass diese Annahme auch auf die technische Seite seines Spiels einen wohlthuenden Einfluss gehabt hat.

Eine grössere Mannigfaltigkeit in Betreff der Wahl der vorzutragenden Musikstücke wäre freilich bei Sarasate zu wünschen gewesen, und besonders muss die stete Vorführung des Nocturns in Es (Op. 9) von Chopin gerügt werden. Das Stück, das schon als Pianofortepièce zu den allerbekanntesten gehört, ist an und für sich sehr sentimental und trägt überhaupt wenige

Spuren der Chopin'schen Muse. Es gehört der Periode an, in welcher der geniale Componist von Bellini, dessen Freund er war, stark beeinflusst war, und wer »La Sonnambula« und »Norma« kennt, wird leicht die Spuren des italienischen Meisters erkennen können. Chopin soll auch einst geäussert haben: »In früheren Zeiten hatte ich das Stück gern«.

Vor der Ankunft Sarasate's (zu Anfang des Octobers) gab der Pianist Otto Bendix ein sehr besuchtes Concert. Die Hauptnummern des Programms waren: Sonate Op. 53 von Beethoven, »Danse macabre« transcribirt von Liszt, und das D moll-Septett von Hummel. Durch die Vorführung des besagten Septetts wurde so zu sagen an die hundertjährige Feier seines berühmten Schöpfers erinnert. Der Concertgeber erntete vielen Beifall für sein solides und ansprechendes Spiel.

Im Bereiche der Concerte ist noch mitzutheilen, dass unsere Vereine, deren Anzahl poco a poco crescendo ist, ihre Thätigkeit fortsetzen, jedoch fast immer mit Programmen gewöhnlichen Inhalts (Compositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn u. s. w.). Eine Ausnahme bilden mitunter die Kammermusik-Soiréen des Orchesters der Nationalbühne. Die vor Kurzem (28. Februar) gegebene derselben enthielt u. a. ein Quintett in E-moll für Oboe, Flöte, Clarinette, Horn und Fagot (Op. 81) von Onslow. Dieses wenig gekannte Werk des beregten gediegenen Componisten, ist, obschon es wohl eigentlich zufolge der Instrumentenwahl als morceau de circonstance zu betrachten ist, immerhin ein sehr interessantes Tonstück, das, aus vier Sätzen bestehend (Allegro, Scherzo, Andante und Finale), fortwährend die Aufmerksamkeit des Hörers zu fesseln weiss. Wie wenig gekannt diese Composition ist, geht schon daraus hervor, dass während die Quintette Op. 80 und 82 desselben Meisters in vierhändigen Arrangements erschienen sind, Op. 81 in dieser Beziehung ignorirt worden, sowie auch in den meisten Verzeichnissen der Onslow'schen Werke nicht vorzufinden ist.

Da Onslow, des Namens halber, oft für einen Engländer ausgegeben wird, dürfte die Bemerkung nicht überflüssig sein, dass er 1784 auf einem Gute in der Nähe von Clermont in der Auvergne geboren ist. Sein Vater, der zweite Sohn eines englischen Lords, hatte sich da angekauft; die Mutter, eine Geborene de Bourdeilles, war aber eine Französin, aus der bekannten Familie Brantôme. Onslow trieb zuerst die Musik als Dilettant; er cultivirte hauptsächlich das Pianofortespiel, in welcher Beziehung er ausgezeichnete Lehrer gehabt hatte, nämlich Hüllmandel (eine Zeit lang der beste Pianofortespieler in Paris), Dussek und J. B. Cramer. In der Composition war er aber fast Autodidakt; nur eine kurze Zeit erhielt er Unterricht von Reicha (geb. 1770).

In der Kammermusik-Soirée, von der oben die Rede war, kam auch eine Sonate (G-moll) von Tartini zur Ausführung (die Violinstimme wurde von Herrn A. Svendsen gespielt). Tartini gehört zu den wenigen Italienern früherer Zeiten, deren Namen noch auf den heutigen Concertprogrammen ein Plätzchen finden; die Namen mehrerer seiner Zeitgenossen und Nachfolger, die ihm oft gefährliche Nebenbuhler sowohl in der Composition als hinsichtlich der Ausführung waren, sind aber theilweise verschollen. Ich gebe unten ein vollzähliges Verzeichniss früherer Violinspieler; einige derselben waren die bedeutendsten ihrer Zeit.*) Durch den Namen Tartini wird man, vorausgesetzt dass man in dieser Richtung mit der Musikgeschichte vertraut ist, zuerst an Fr. Verracini (geb. 1686) erinnert. Wie Viele kennen noch diesen Namen? und doch war es dieser Verracini, welcher im Jahre 1714 den Tartini dermassen als Violinspieler übertraf, dass sich dieser, seine Inferiorität einsehend, ein ganzes Jahr eifrig übte, um dem Verracini gleich zu kommen. Im nämlichen Jahre machte Verracini ungeheures Aufsehen in London, wo zur selben Zeit Geminiani angekommen war. 1721 war Verracini in Dresden, wo ihn aber Pisendel, damals wohl der bedeutendste deutsche Violinspieler, dermaassen chikanirte, dass er nach einigen Jahren wieder die Stadt verliess. Durch Tartini wird man auch an den Franzosen Gaviniés erinnert. Derselbe trat sicher als Junge (1741) in den Concerts spirituels zu Paris auf und zwar mit ungeheurem Erfolge. Viotti nannte ihn später: Il Tartini francese.

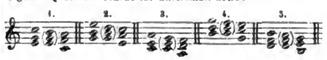
Im Nationaltheater giebt man zur Zeit »La Noce de Jeanette« mit Musik von Massé, jedoch ohne besonderen Erfolg. »Die Räuberburg« von Kuhlau und Oehlenschläger ist daselbst aufs Repertoir gebracht, hat aber nur wenig Anklang gefunden, theilweise weil die Ausführung zu wünschen lässt.

*) Bassano, Corelli's Lehrer. Corelli, geb. 1653. Torelli, Schöpfer der Violinconcerte. Vivaldi, der rothe Priester. Somis, sehr bedeutend und der Lehrer der damaligen bedeutendsten Violinspieler. Geminiani, Schüler von Corelli, kam 1714 nach England; spielte 1716, von Händel begleitet, vor Georg I.; starb sehr alt in Irland. Jackson, Engländer, Schüler Geminiani's. Festing. Tartini. Locatelli, geb. 1697, starb in Holland. Fr. Verracini, geb. 1686. Pisendel, geb. 1687, Schüler von Somis. Pugnani, Schüler von Somis und Tartini. Bini, bester Schüler Tartini's. Leclair, Schüler von Somis, reiste nach Holland um Locatelli zu hören; war zuerst Tänzer. Castrucci, Schüler von Corelli; bedeutend, wurde aber wegen seiner Narrheiten von Hogarth carrikirt. Nardini, der letzte Schüler Tartini's. André Pagin, gleichfalls ein Schüler von Tartini. Giardini, Schüler von Somis; bekam einst im Theater eine Ohrfeige von Jomelli, weil er Zierathen in einer Ripienstimme desselben hinzufügte. Guignon, Franzose, der letzte sogenannte Roi des Violons. Gaviniés, bedeutender Componist und Schriftsteller. Bonazzi, hinterliess eine grosse Sammlung der besten Violinen, im Werthe von 6500 Ducaten. Baptiste, rectius Aneli, starb in Polen. Mestrino. Chabran, sehr bedeutend. Olivière. Viotti, geb. 1753, Schüler von Pugnani. Bruni, ebenfalls Schüler von Pugnani. Polledro. Sozzi, geb. 1765. J. Stamitz, sehr bedeutend. A. Stamitz, erster Lehrer K. Kreutzer's. Lolli, grosse Fertigkeit. Guillemain, ebenfalls. Herrene, spielte schon als Kind von 6 Jahren die schwersten Sachen von Tartini. Fiorello. Bruni, Schüler von Pugnani. Campagnoli. Carbonalli. Ch. Maucourt, Schüler von Herrenc; erster Lehrer Spohr's. P. Rovelli, erster Lehrer Molique's. Festa, Schüler Guardini's. T. Vitale. O. da Vito. Rolla. Ferrari. Barthaume, Lehrer Lafont's. J. Fränzel. J. Eck, Schüler von Chr. Danner. Cannabich, Schüler von Eck. Garvais, Schüler von Fränzel. Fauvel, geb. in Bordeaux; Schüler von Gervais; unterrichtete 6 Jahre Pierre Rode. Giarnoviechi, in Palermo geboren, Schüler Lolli's, grosser Violinspieler. Woldemar, Schüler Giarnovicchi's. Baillot. J. Böhm, Schüler von Rode; unterrichtete H. Ernst und J. Joachim. Paganini. Habenack. Maysader. Lipinski. F. Pixis, Schüler von Rode. Hanmann, geb. 1808 in Brüssel.

Abermals in Sachen —nn.

In Nr. 10 dieser Zeitung bekennt der Recensent meiner jüngst erschienenen Brochüre (drei Abhandlungen über Modulation, Quartsextaccord und Orgelpunkt), dass er einen Nachsatz S. 56 übersehen hätte. Es ist hierdurch aber immer noch nicht erklärlich, wie es zugegangen ist, dass der Herr Recensent meine S. 57 aufgestellten Beispiele mit einer ganz anderen Bassstimme wiedergiebt. Doch lassen wir dies auf sich beruhen. Wer Näheres hierüber wissen will, der lese meine »Beweisführung« in Nr. 6 der »Neuen Zeitschrift für Musik«.

Der Leser hat aus Nr. 10 dieser Zeitung erfahren, dass ich folgende Quartsextaccorde für unstatthaft halte:



Der Herr Recensent lässt sie gelten und sucht meine Behauptung durch Aufstellung eines dreistimmigen Satzes, in welchem sie der Reihe nach alle zum Vorschein kommen, zu entkräften. Da der Recensent förmlich begierig ist, das Verdammungsurtheil über seinen dreistimmigen Satz zu hören, so halte ich es ihm gegenüber nicht für überflüssig, hiermit zu erklären, dass ich die Bassstimme der in Nr. 10 vom Recensenten aufgestellten Accordfolgen nicht für mustergültig halte. Das Unstatthafte der Bassstimme wird noch deutlicher zu Tage treten, wenn wir den vom Recensenten aufgestellten dreistimmigen Satz (natürlich mit Beibehaltung der Bassstimme) in einen vierstimmigen (der doch als der normale betrachtet wird) umwandeln, z. B. folgendermaassen:



Im vorletzten Takte habe ich in etwas unmelodischer Weise die Quinte von *e G h* verdoppelt, um den Emoll-Dreiklang als solchen deutlich hervortreten zu lassen. Eine Leittonsverdoppelung findet hierdurch keineswegs statt, denn als Leitton vernehmen wir den Ton *h* nur dann, wann er als Terz von *G h D* (*F*) oder als Grundton von *h D F* auftritt. Möglich, dass der eine oder andere der von mir in Abrede gestellten Quartsextaccorde (namentlich bei hoher Accordlage) in irgend einer Composition einmal als Ausnahme zum Vorschein kommt; als bedingungslos gültig kann ich sie nicht betrachten: Nicht die Ausnahme, sondern die Regel zu begründen, ist der Zweck meiner Abhandlung. Wenn Beethoven im Andante seiner G dur-Sonate Op. 14 folgende Auflösung des Dominantseptimenaccordes bringt:



so wird es trotzdem Niemanden einfallen, diese Stimmführung für allgemein statthaft zu halten. Ob der Leser nun Herrn »—nn« Recht giebt, oder mir, muss ich dahin gestellt sein lassen; ich kann meine Verneinung dieser Quartsextaccorde nur durch folgenden Satz aus meiner Brochüre begründen: »Eine Accordfolge, bei welcher der Grundton des ersten Accordes Quinte des zweiten wird, drückt immer Das aus, was wir mit dem Worte Abschliessen oder Zusammenschliessen bezeichnen können. Eine Folge, bei welcher das Gegentheil stattfindet, wo also die Quinte des ersten Accordes Grundton des zweiten wird (z. B. I—V oder IV—I) hat einen, der vorigen entgegengesetzten, Charakter; es schliesst sich bei dieser, so zu sagen, etwas auf; die erste (z. B. V—I) drückt ein Fallen, ein Zurückgehen und die andere (z. B. I—V) eine Steigerung, ein Vorwärtsschreiten aus. Deshalb ist auch der authentische Schluss, bei welchem der Grundton Quinte wird, gebräuchlicher, als der plagalische, bei welchem der umgekehrte Fall stattfindet. Da nun der Quartsextaccord, indem er entschieden auf einen nachfolgenden Accord hinweist, seinem Charakter zur Folge einem Abschlusse entgegen ist, so wäre es unstatthaft, bei einer Unterdominantfolge den zweiten Accord in der Quartsextlage zu nehmen, ausgenommen natürlich den Fall, dass der Grundton des ersten Accordes, nach der Art und Weise des Orgelpunktes, liegenbleibende Quinte wird. (Siehe Beispiel 4a und c.)« Dieser Nachsatz, sagt der Recensent, schützte mich vor der ärgsten Blamage. Ganz Recht! Ich schreibe aber nur für solche Leser, welche nicht nur meine Vordersätze, sondern auch meine Nachsätze lesen. Ein kritisches Verfahren, welches absichtlich oder unabsichtlich wesentliche Punkte übersieht, hat Lessing schon genügend gebrandmarkt, als dass es irgend Jemand noch für nöthig halten könnte, ein Wort darüber zu verlieren.

Da nun der Recensent den von mir aus meiner Brochüre citirten Satz nicht gelten lässt, so hat er seiner Ansicht nach noch keinen Grund, aus seiner Anonymität heraus zu treten. Mir gegenüber ist dies auch gar nicht nöthig, denn ich glaube ihn ganz genau zu kennen, was auch der Fall wäre, wenn er sich nicht mit den Endbuchstaben seines Namens unterzeichnet hätte. Von meiner Person ganz abgesehen, denke ich, dass Jemand, der einen Mann wie Hauptmann bei jeder Gelegenheit herabzusetzen sucht,*) so viel Takt besitzen sollte, sich zu nennen. Wer an Hauptmann Kritik übt, muss es, um einen Ausdruck Julian Schmidt's zu gebrauchen, mit dem Hut in der Hand thun, denn er steht dem grössten Theoretiker gegenüber. Auch ich habe Hauptmann in einigen Punkten zu bekämpfen gesucht, aber immer mit offenem Visir und demuthsvollem Herzen; und ich nehme keinen Anstand, öffentlich zu bekennen, dass ich mich als Theoretiker nicht für werth halte, Hauptmann die Schuhriemen aufzulösen.

Eine Art von Antikritik meiner Abhandlung über Modulation, behalte ich mir in einem später folgenden Aufsatze (betitelt: Ueber die Zusammengehörigkeit der Dur- und Parallelmolltonarten) vor, damit der Leser erfährt, was ich mit meiner Abhandlung über Modulation eigentlich bezweckt habe: Aus der Recension des Herrn »—nn« ist dies nicht zu ersehen.

Auf Entgegnungen seitens des Recensenten werde ich fortan nicht eher etwas erwidern, bis er die Güte gehabt, seinen Namen öffentlich zu nennen; wie es ja auch im Privatleben der gute Ton verlangt, dass, wenn sich Jemand seinem Gegner vorgestellt, dieser ein Gleiches thut.**)

Wilh. Rischbieter.

*) Eine derartige Tendenz haben wir in der betreffenden Kritik nicht gefunden. *D. Red.*

**) Dem Herrn Verfasser wird auch bekannt sein, dass Kritiken in Zeitschriften theils mit theils ohne Namensunterschrift zum Abdruck kommen können, und zwar ohne irgendwelche Verletzung des guten Tones. *D. Red.*

[88]

Neue Musikalien
(Novasendung 1879 No. 1)
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Sinfonie aus dem Oster-Oratorium. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee. 3 ℳ 50 ₰.

Brahms, Johannes, Op. 39. **Walzer** für das Pfte. zu 4 Händen. Für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell eingerichtet von Friedr. Hermann. 5 ℳ 50 ₰.

—— Op. 43. No. 4. **Das Lied vom Herrn von Falkenstein** (aus Uhland's Volksliedern) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für Männerchor und Orchester bearbeitet von Rich. Heuberger. Partitur 4 ℳ. Orchesterstimmen 4 ℳ 50 ₰. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 15 ₰.) Clavierauszug 2 ℳ 50 ₰. Singstimmen 1 ℳ 20 ₰. (Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 30 ₰.)

—— Op. 57. **Lieder und Gesänge** von *G. F. Daumer* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1, 2 à 5 ℳ. Einzeln:
No. 1. Von waldumkränzter Höhe warf ich den heissen Blick. 1 ℳ 45 ₰.
No. 2. Wenn du nur zuweilen lächelst. 70 ₰.
No. 3. Es träumte mir, ich sei dir theuer. 1 ℳ.
No. 4. Ach, wende diesen Blick, wende dies Angesicht. 1 ℳ.
No. 5. In meiner Nächte Sehnen. 1 ℳ.
No. 6. Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht. 70 ₰.
No. 7. Die Schnur, die Perl' an Perle um deinen Hals gereihte. 1 ℳ.
No. 8. Unbewegte laue Luft, tiefe Ruhe der Natur. 1 ℳ.

—— Op. 58. **Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1, 2 à 5 ℳ. Einzeln:
No. 1. Blinde Kuh: »Im Finstern geh' ich suchen«. 1 ℳ.
No. 2. Während des Regens: »Voller, dichter tropft um's Dach da«. 1 ℳ.
No. 3. Die Spröde: »Ich sahe eine Tig'rin«. 1 ℳ.
No. 4. »O komme, holde Sommernacht«. 1 ℳ.
No. 5. Schwermuth: »Mir ist so weh um's Herz«. 70 ₰.
No. 6. »In der Gasse: »Ich blicke hinab in die Gasse«. 70 ₰.
No. 7. Vorüber: »Ich legte mich unter den Lindenbaum«. 1 ℳ.
No. 8. Serenade: »Leise, um dich nicht zu wecken«. 1 ℳ 70 ₰.

Dornheckter, Robert, Op. 18. **Zwei leicht ausführbare Motetten** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Mit besonderer Berücksichtigung jugendlicher Männerstimmen für Kirchen, Schulchöre und Gesangvereine.
No. 1. »Sei getreu bis in den Tod«.
No. 2. »Gnädig und barmherzig ist der Herr«,
Partitur 1 ℳ. Stimmen à 15 ₰.

Fuchs, Albert, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Comp. 1877.

Erstes Heft. 2 ℳ 80 ₰.

Sechs Lieder für Mezzo-Sopran, Sopran oder Tenor.
No. 1. »Es schauen die Blumen alle zur leuchtenden Sonne hinauf«, von *H. Heine*. 50 ₰.
No. 2. »Am leuchtenden Sommermorgen, da geh' ich im Garten herum«, von *H. Heine*. 50 ₰.
No. 3. »Und wüssten's die Blumen, die kleinen, wie tief verwundet mein Herz«, von *H. Heine*. 50 ₰.
No. 4. »Mir träumte von einem Königskind mit nassen blassen Wangen«, von *H. Heine*. 50 ₰.
No. 5. »Ach wärst du mein, es wär' ein schön'res Leben«, von *Nic. Lenau*. 55 ₰.
No. 6. Die Ilse: »Ich bin die Prinzessin Ilse und wohne auf Ilsenstein«, von *H. Heine*. 1 ℳ.

Zweites Heft. 1 ℳ 85 ₰.

Drei altdeutsche Volkslieder aus: »Des Knaben Wunderhorn« für Sopran oder Tenor.
No. 1. Drei Reiter am Thor: »Es ritten drei Reiter zum Thor hinaus, Ade«. 50 ₰.
No. 2. Knabe und Veilchen: »Blühe kleines Veilchen, still auf grüner Flur«. 50 ₰.
No. 3. Rosmarin: »Es wollt' die Jungfrau früh aufstehn, wollt' in des Vaters Garten gehn«. 80 ₰.

Fuchs, Albert, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Comp. 1877.

Drittes Heft. 2 ℳ 80 ₰.

Schilflieder von *Nic. Lenau*. Liedercyklus für Alt (Mezzosopran oder Bariton).
No. 1. »Drüben geht die Sonne scheiden und der müde Tag entschlief«. — No. 2. »Trübe wird's, die Wolken jagen und der Regen niederbricht«. — No. 3. »Auf geheimem Waldespfade schleich' ich gern im Abendschein«. — No. 4. »Sonnenuntergang, schwarze Wolken ziehen, O! wie schwül und bang«. — No. 5. »Auf dem Teich, dem regungslosen, weilt des Mondes holder Glanz«.

Gade, Niels W., Op. 34. **Idyllen** für das Pfte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Friedr. Hermann. Complet 3 ℳ 50 ₰.
Einzeln:
No. 1. Im Blumengarten. (In the Flower Garden.) 1 ℳ 85 ₰.
No. 2. Am Bache. (By the Brook.) 1 ℳ 50 ₰.
No. 3. Zugvögel. (Birds of passage.) 1 ℳ 50 ₰.
No. 4. Abenddämmerung. (Evening-Twilight.) 1 ℳ 50 ₰.

Hegar, Friedrich, Op. 10. **Drei Gesänge** für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Compl. 3 ℳ.
Einzeln:
No. 1. Aussöhnung: »Die Leidenschaft bringt Leiden!« von *Joh. Wolfgang von Goethe*. 1 ℳ 70 ₰.
No. 2. Die Stille: »Wie der Mond im Silberschimmer feiernd durch die Lüfte schwebt!« von *F. A. von Heyden*. 1 ℳ 70 ₰.
No. 3. Herzens-Frühling: »Thu' dich auf in deinen Tiefen, Herz«, von *Felix Dahn*. 1 ℳ 70 ₰.

Huber, Hans, Op. 47. **Zu Maler Nolten.** (Ed. Mörike.) **Sonate** für das Pianoforte zu zwei Händen. 5 ℳ.

Keller, Robert, Zwei Paraphrasen über beliebte Lieder für Pianoforte zu zwei Händen.
No. 1. Grädener, C. G. P., Op. 44. No. 6. Abendreihn: »Guten Abend, lieber Mondenschein!« von *Wilh. Muller*. 1 ℳ 50 ₰.
No. 2. Levi, Herm., Op 2. No. 6. Der letzte Gruss: »Ich kam vom Walde hernieder«, von *J. von Eichendorff*. 1 ℳ 50 ₰.

Kirchner, Theodor, Op. 42. **Mazurkas** für Clavier. Heft 1. 3 ℳ. Heft 2. 4 ℳ.
Einzeln:
No. 1 in G moll. 2 ℳ. No. 2 in Es dur. 1 ℳ 85 ₰. No. 3 in G moll. 1 ℳ 80 ₰. No. 4 in As dur. 1 ℳ 80 ₰. No. 5 in F moll. 2 ℳ 50 ₰. No. 6 in A moll. 1 ℳ 50 ₰. No. 7 in C dur. 1 ℳ 80 ₰.

Merkel, Gustav, Op. 127. **Waldbilder.** Fünf Characterstücke für Pianoforte zu vier Händen. Complet 4 ℳ.
Einzeln:
No. 1. Jagdzug. 1 ℳ 80 ₰. No. 2. Waldesrauschen. 1 ℳ 80 ₰.
No. 3. In düstrer Schlucht. 1 ℳ 80 ₰. No. 4. Waldidyll. 1 ℳ 80 ₰.
No. 5. Einsiedlers Abendlied. 1 ℳ.

—— Op. 128. **Zwei Militair-Märsche** für Pianoforte zu vier Handen.
No. 1. Defilirmarsch in Es. 2 ℳ.
No. 2. Trauermarsch in C moll. 2 ℳ.

Puchtler, Wilhelm Maria, Op. 28. **Namenlose Stücke** (in Mazurkaform) für das Clavier zu vier Händen. Compl. 3 ℳ 30 ℳ. Einzeln:
No. 1 in A dur. No. 2 in B dur. No. 3 in H moll. No. 4 in Fis moll. No. 5 in Cis moll à 1 ℳ 35 ₰.

—— Op. 43. **Characterstudien** für das Pianoforte. Heft 1. 2 ℳ 50 ₰. Heft 2. 2 ℳ 55 ₰.
Einzeln:
No. 1. Waldeinsamkeit. 1 ℳ 65 ₰. No. 2. Zigeunermusik. 1 ℳ 15 ₰. No. 3. Dona nobis pacem. 1 ℳ 15 ₰. No. 4 Resolution. 1 ℳ 10 ₰. No. 5. Verlorne Heimath. 1 ℳ 30 ₰. No. 6. Humoreske. 1 ℳ 15 ₰.

—— Op. 44. **Characterstudien** (2te Folge) für das Pianoforte. Heft 1. 3 ℳ. Heft 2. 3 ℳ 50 ₰. Einzeln:
No. 1. Unter Cypressen. 1 ℳ 35 ₰. No. 2. Sturm und Drang. 1 ℳ 80 ₰. No. 3. Basso ostinato. 1 ℳ 30 ₰. No. 4. Liebeslied. 1 ℳ 50 ₰. No. 5. Ein Nachtbild. 1 ℳ 80 ₰. No. 6. Tanz-Caprice. 1 ℳ 80 ₰.

Schröder, Carl, Op. 48. **Zehn leichte Etuden** für Violoncell. Eingeführt am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig. 3 ℳ.

Volckmar, Dr. W., Op. 368. **Acht Festspiele** für die Orgel. Heft I. 3 ℳ. Heft II. 3 ℳ. Einzeln:
No. 1 in C dur. No. 2 in D dur. No. 3 in Es dur. No. 4 in E dur. No. 5 in F dur. No. 6 in G dur. No. 7 in A dur. No. 8 in B dur à 98 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. April 1879. **Nr. 14.** XIV. Jahrgang.

Abriss einer Geschichte des Musikdruckes vom fünfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

Drittes Kapitel.

Dritte Periode.

TABULATUR.

Man kann nicht behaupten, dass sich mit dem Labyrinth die Vorstellung eines sehr klar und einfach angelegten Gebäudes verbindet. Dennoch mag es denen, die sich einmal darin zurecht gefunden haben, als ein solches erscheinen und sie mögen sich wundern, wenn Andere über Schwierigkeit, Dunkel und Confusion klagen. Aehnliches müssen wir auch von einer alten und nun gänzlich veralteten Notations- und Druckweise annehmen, deren Anhänger ihrer Zeit so davon, als von der besten aller Weisen, eingenommen waren, dass das endliche Verlassen derselben von Seiten der einflussreichsten musikalischen Kreise sie fast zu Menschenfeinden machte.

Das Wort Tabulatur kommt her von dem lateinischen *tabula*, Tafel, und entstand in den Kreisen der Orgel- und Lautenspieler im 15. Jahrhundert; es findet sich in keinem Lexikon der mittelalterlichen Latinität, nicht einmal in Tinctoris Diffinitorium (einer 1495 in Neapel gedruckten lexikalischen Erklärung musikalischer Bezeichnungen). In die compresse Form einer solchen *tabula*, d. h. auf eine einzige Seite eines Papiers oder Pergamentes, brachte der Spieler von mehrstimmigen Tasten- und Saiteninstrumenten seine Compositionen, so dass er sie beim Vortrage mit einem Blicke übersehen konnte. Tabulatur bedeutet also, äusserlich betrachtet, so viel wie Tafel-Notation. Die eigentliche Bedeutung der Tabulatur liegt darin, dass sie allen Compositionen für mehrstimmige Instrumente die Möglichkeit bot, in möglichster Kürze und Deutlichkeit aufgezeichnet zu werden. Die neueren Schriftsteller über diesen Gegenstand pflegen nun zu behaupten, Tabulatur sei damals das gewesen was wir jetzt Partitur nennen; aber dies ist nicht richtig. *Intavolatura* (so lautet das italienische Wort für Tabulatur) wird noch im 17. Jahrhundert deutlich unterschieden von *Partitura*. Intavolirt waren die Stücke, wenn sämmtliche harmonische Stimmen auf ein einziges System von gewöhnlich mehr als fünf Linien, — oder auf einen kleinen Complex von Linien, Buchstaben und Zahlen, — oder von Buchstaben Zahlen und Notenzeichen ohne Linien, — zusammen gedrängt wurden; spartirt aber waren sie, wenn die verschiedenen Stimmen in ebenso vielen verschiedenen Linien auseinander gingen, was bei den Partituren zu allen Zeiten der Fall gewesen ist.

Die Bedeutung, welche die alte Tabulatur für die Kunst hatte, wird hiernach dem Leser leicht verständlich werden. Bei dem damaligen Stande der Aufzeichnung von Tonwerken — wir reden von der Ausgangszeit des 15. Jahrhunderts — war es ohne grosse Umständlichkeit und Raumverschwendung nicht möglich, einfach harmonische Sätze mit der gewöhnlichen Notation zu Papier zu bringen. Diese Notenzeichen waren ausgebildet für die kunstvoll contrapunktische Musik, bei welcher jede Stimme ihren selbständigen Lauf nahm; aber den Orgel- Lauten- Theorben- und Cembalospielern konnten sie in ihrer damaligen unvollkommenen Gestalt nicht genügen. Die Natur der genannten Instrumente bedingt im Harmonischen mehr oder weniger eine freie, nicht künstlich contrapunktische Musik. Demgemäss ist auf denselben auch der Vortrag frei, gleichsam improvisirt, und die Aufzeichnung beschränkt sich auf kurze, möglichst übersichtliche Andeutungen. Der Vortrag auf diesen Instrumenten war von je her und ist bis auf den heutigen Tag das eigentliche Gebiet für das freie Phantasiren oder für das Freispiel (Voluntary), wie der alte bezeichnende englische Ausdruck lautet. Für das genannte Gebiet der mehrstimmigen Tasten- und Saiteninstrumente nun in der frühesten Zeit die passendste Notation zu liefern, dies war die Aufgabe der Tabulatur. Was sie enthält, ist also die damalige Orgel-, Lauten- und Claviermusik. Man sieht hieraus, dass Tabulatur nicht gleichbedeutend sein kann mit Partitur. Und ferner erhellt, dass die Tabulatur dreierlei Art ist: Orgel-, Lauten- und Clavier-Tabulatur. In diesen drei Abtheilungen werden wir unsern Gegenstand auch besprechen.

Das Kennzeichen und die Eigenthümlichkeit der Tabulatur ist, dass sie eine Mischung bildet von allem, wodurch Noten bezeichnet werden können. Sie bedient sich der Buchstaben, der Zahlen, einzelner Theile der gewöhnlichen musikalischen Notation und daneben noch anderer willkürlicher Zeichen. Die Buchstaben haben meistens den Vorrang und bilden die Grundlage, das nächstwichtige sind die Zahlen; es giebt aber auch Tabulaturen ohne Buchstaben, wo die Zahlen den ersten Platz einnehmen; die gewöhnlichen Notenzeichen dienen überall nur zur Aushülfe. Dies ist der Ariadnefaden in dem Labyrinth, welches wir hier vor uns erblicken.

1. Orgel-Tabulatur.

Diese nennt man auch die deutsche Tabulatur und sollte sie eigentlich Buchstaben-Tabulatur nennen. Es waren die Deutschen, welche sich dadurch schon im Ausgange des

Mittelalters von allen Nationen musikalisch unterschieden, dass sie die Buchstaben zu einer Notenschrift ausbildeten. Hierdurch gewannen sie eine Tonschrift für die Aufzeichnung von Orgelcompositionen, welche die Uebung auf diesem Instrumente ungemein beförderte. Aber sie gewannen noch mehr dadurch. Jene Buchstaben-Notation war nicht willkürlich aus dem Alphabet zusammen gestellt, sondern ruhte auf musikalischem Grunde, nämlich auf der geschlossensten Gestalt, welche in der Musik vorhanden ist, auf der Octave. Sie benutzte also nur die sieben schon von Guido von Arezzo gebrauchten Buchstaben *a b c d e f g* nebst den Zwischenstufen, und erhielt durch Anwendung derselben auf das ganze Tongebiet jenes einfache, kurze, bestimmte System, welches ohne Zweifel vollkommener ist, als das von den Romanen angenommene Italienische, dem nicht Buchstaben sondern die Gesangsilben *ut re mi fa sol la si* zu Grunde liegen. Eine sich geltend machende grosse Kraft hat gewöhnlich sehr unscheinbare Anfänge, die in ihrer Bedeutung lange übersehen werden. Wie bekannt, waren es Organisten und Organistenschüler, welche die musikalische Uebermacht der Deutschen zuerst bewiesen. Nun, diese Bildung des Buchstaben-Tonsystems war die früheste That jener Organistenschulen und ebnete ihnen für alles weitere den Boden; es war ein Product welches in seiner Bedeutung weit über das hinaus geht, was davon zu Tabulaturzwecken zweihundert Jahre lang benutzt wurde. Wir können hierüber nicht eingehender reden, sondern müssen uns darauf beschränken einige Tabulatur-Drucke kurz anzuführen.

Im Jahre 1512 erschien in der Druckerei von Peter Schöffer zu Mainz ein Büchlein in oblong Quarto, von welchem das einzige vollständig erhaltene Exemplar auf der Leipziger Stadtbibliothek sich befindet und betitelt ist: »*Tabulaturen etlicher lobgesang und liedlein uff die orgeln und lauten .... von Arnolt Schlicken.*« Arnold Schlick in Heidelberg war ein berühmter Meister auf Orgeln und Lauten, in dessen Anweisung wir hier das beste haben was die Zeit bieten konnte. Der Druck seines Opus wurde angeregt durch ein mangelhaftes Werk, welches der Schweizer Priester Sebastian Virdung ein Jahr zuvor als »Musica getutscht« erscheinen liess (Basel 1511). In Virdung's Buch war die Unterweisung so mangelhaft wie der durch Holzschnitt hergestellte Druck der Noten. Den Musikdruck mit beweglichen Lettern nannte man damals schon »die wahre Kunst des Druckes«, denn Schlick sagt von Virdung's Buch verächtlich, es sei nicht durch diese wahre Druckkunst gemacht, sondern blos durch Holzschneiden unordentlich und unkünstlich, wobei kein Drucker die Fehler, die einmal da stehen, mehr ändern könne. Schlick's Sammlung besteht zum grössten Theil aus Orgelstücken, die fast ausschliesslich über geistliche Texte gesetzt sind. Beispiele mitzutheilen, unterlassen wir hier der Kürze wegen und um Druckschwierigkeiten zu vermeiden. Wer eine Erklärung der einzelnen Tabulaturzeichen zu haben wünscht, der muss die besonderen Abhandlungen über diesen Gegenstand nachlesen. Hier haben wir es nur mit der allgemeinen Bedeutung dieser Notenschrift und mit dem Druck derselben zu thun. Gedruckt wurden von Orgeltabulaturen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland mehrere umfängliche Sammlungen, unter denen eine von Jacob Paix (»Ein schön nützlich und gebräuchlich Orgel-Tabulaturbuch, darinnen etlich der berühmtesten Componisten beste Motetten mit 12 bis 4 Stimmen auserlesen ... zuletzt auch allerhand der schönsten Lieder und Tänze« etc. Augsburg 1583, in Folio) das grösste ist. Aber das allermeiste blieb ungedruckt. Noch bis zu Ende des 17. Jahrhunderts lernte jeder Schüler diese Tabulaturschrift für Orgel- und Claviermusik, obwohl sie längst überflüssig geworden war. Sogar Musik für einstimmige Instrumente und Gesänge wurde in Tabulatur notirt, was als ein offenbarer Rückschritt lediglich aus der einseitigen Vorliebe der Deutschen für diese Schreibart zu erklären ist. Dieselbe hat sich niemals zu anderen Völkern verbreitet, worin wir ein ganz gerechtes Urtheil über ihren Werth erblicken können, wenn es sich um die bleibende Bedeutung dieser Tabulatur als musikalischer Notation handelt. Aber was dauernd an ihr Werth hatte, war nicht sie selbst, sondern das ihr zu Grunde liegende Buchstabensystem zur Ordnung der musikalischen Töne.

2. Lauten-Tabulatur.

Die Notation für dieses Instrument, welches einst allbeliebt war und noch um 1680 von Mace in seinem Music's Monument »das beste aller Instrumente« genannt wird, ist die sonderbarste und zugleich die am meisten berechtigte. Für die Laute scheint die Tabulatur eigentlich erfunden zu sein. Die Notation richtete sich hier einfach nach dem Bau des Instrumentes, war also nicht systematisch sondern mechanisch; dieser bildliche Anhalt brachte Zusammenhang in die willkürlich gebrauchten Zeichen von Buchstaben, Zahlen, Notenbruchstücken und Linien. Es ist also ähnlich, als wenn man Claviermusik aufzeichnen wollte durch Hinmalen der Tasten nebst Angabe der Noten durch verschiedene, nach den zu gebrauchenden Fingern gewählte Zahlen. Bei der Laute lag diese Methode deshalb nahe, weil die Mehrstimmigkeit damals (im 15. Jahrhundert) auf andere Weise sehr schwer zu bezeichnen war. Der Lautenspieler gewann durch diese Tabulatur also zweierlei: eine Tonschrift für mehrere gleichzeitige Stimmen, und eine bildliche Anleitung zum Lautenspiel. Es wird hieraus begreiflich, dass die Laute in der ganzen Periode ihres Daseins, nämlich vom funfzehnten bis tief ins achtzehnte Jahrhundert, niemals einer anderen Notation sich bedient hat.

Diese Musikschrift war aber nicht von Anfang an feststehend, sondern entwickelte sich in Stufen. Wir haben drei Arten von Lauten-Tabulaturen zu unterscheiden: die deutsche, die italienische, und die gemischte.

A. Von der deutschen Lauten-Tabulatur haben wir die frühesten gedruckten, aber nicht ganz zuverlässigen Beispiele im Holztafeldruck bei Virdung 1511, die besten aus jener Zeit aber bei Arnold Schlick in dem genannten Büchlein ein Jahr später. Die Lautenmusik wurde auf zweierlei Art gedruckt je nachdem sie auftrat in Verbindung mit dem Gesange, oder als blosses Spiel.

Bei dem einstimmigen Gesange mit zweistimmiger Lautenbegleitung, welche sich in Schlick's Büchlein finden, ist der Gesang genau so notirt wie in den sonstigen Vocalcompositionen der damaligen Zeit, und gedruckt wie bei Petrucci. Aber gänzlich davon verschieden ist das aufgezeichnet, was der Laute zufiel oder (wie Schlick sich ausdrückt) was mit den Fingern »gezwickt« wurde. Denn hier sind weder die fünf Linien, noch die Figuralnoten mit dem ausgedrückten Zeitwerthe vorhanden, also fehlen die Grundpfeiler der modernen Notation. Alles fällt auseinander in Bruchstücken von Noten nebst Zahlen, Strichen und sonstigen Zeichen; charakteristisch für die deutsche Lautenschrift ist der Gebrauch der Buchstaben.

B. Vollkommener, als die deutsche, war die italienische Lauten-Tabulatur, von welcher Petrucci schon in den Jahren 1507 und 1508 vier Sammlungen als »Intabulatura de Lauto« erscheinen liess, die als die ersten gedruckten Lautenbücher anzusehen sind. Die Italiener bedienten sich der Linien und vermieden die Buchstaben. Diese Linien entnahm man aber nicht der Figuralschrift, sondern den sechs Saiten der Laute; man gebrauchte also sechs Linien, nicht fünf. In diese wurden die Töne eingetragen, aber nicht durch Buchstaben wie von den deutschen Lautenisten, auch nicht durch gewöhnliche Notenzeichen, sondern durch die Zahlen 0 1 2 3 4 5; die Töne sind

hier also ähnlich bezeichnet wie in England der Fingersatz der Clavierstücke (+ 1 2 3 4). Bei Sätzen für Gesang mit Lautenbegleitung, welche Petrucci in dem Werke »Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto« im Jahre 1509 zuerst druckte, wurde die Gesangstimme in fünf Linien notirt, wie bei Schlick, und die Begleitung darunter in sechs Linien, was allerdings eine umständliche, zusammen gewürfelte Schreibart genannt werden muss.

Um von dieser Tabulatur ein kleines aber bezeichnendes Beispiel zu geben, wählen wir dasjenige, welches Kiesewetter zu No. 9 der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« vom Jahre 1831 mitgetheilt hat. Es ist einem 1581 gedruckten Buche über die Tanzkunst (Il Ballarino di M. Fabrizio Caroso da Sermoneta) entnommen. (Einige auffallende Fehler bei Kiesewetter sind hier verbessert.)



C. Die gemischte Tabulatur war ein System der Lautenschrift, welches sich aus den beiden vorherigen bildete unter Vereinigung des besten von ihnen. Man behielt die italienischen sechs Linien bei, aber nicht die Zahlen, sondern bezeichnete diejenigen Stellen der Saiten, auf welche der Spieler den Finger (der linken Hand) zu setzen hatte, mit Buchstaben nach dem deutschen System. So war die Lautenschrift in den Niederlanden und in Frankreich beschaffen, wo schon um 1540 in dieser Gestalt Bücher von derselben gedruckt wurden. Die Deutschen schwankten bis 1600 in ihrer Annahme, benutzten sie theilweise zuerst und kehrten später in ihren grössten Sammlungen wieder zu der linienlosen Gestalt zurück, bis sie dann seit 1600 gleich ihren Nachbaren die Lautenmusik mit Buchstaben auf sechs Linien schrieben. Die Italiener dagegen hielten beständig an ihren Zahlen fest und vermieden die Buchstaben. Im Grunde war dies auch einerlei, da diese Zeichen keine musikalische Bedeutung hatten, sondern rein willkürlich waren und nach Uebereinkommen auch durch jede andere Bezeichnung — etwa durch Kalender- oder Apothekerzeichen, wie Kiesewetter meint — hätten ersetzt werden können.

Gedruckt wurden die Lautenbücher nach sämmtlichen Weisen, die mit der Zeit in Gebrauch kamen. Virdung's Musik von 1511 steht in dem damals bereits verachteten Holzschnitt da; alles Uebrige seit dem ersten Buch Petrucci's von 1507 ist mit beweglichen Typen gedruckt; gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts bürgert sich Kupferstich ein, und bis gegen das Jahr 1760 wurde Musik für dieses Instrument zum Druck gebracht, von welcher Zeit an sie mit demselben verschwindet. Das Hinderniss für dieses »beste aller Instrumente« war sein umständlicher, veränderlicher Mechanismus, namentlich die Unbeständigkeit des Tones; denn wenn ein Lautenist achtzig Jahre alt wurde, so hatte er gewiss vierzig Jahre gestimmt, schreibt Mattheson.

Die letzte Zeit dieses Instrumentes und der für dasselbe gedruckten Musik ist uns übrigens gleichgültig. Die geschichtliche Bedeutung der Lauten- und Orgeltabulatur liegt im 16. Jahrhundert, welches daher als die eigentliche Periode dieser musikalischen Notation anzusehen ist.

3. Die italienische Tabulatur.

(Bezifferung des Generalbasses.)

Der bezifferte Bass ist ebenfalls eine Art Tabulatur, und man nennt ihn die italienische, weil er in Italien zuerst in Gebrauch kam. Insoweit es sich um die Einfügung harmonischer Accorde handelt, muss man ihn ansehen als einen Ersatz für die deutsche Orgeltabulatur. Erst im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts scheint der Gebrauch entstanden zu sein, die Accorde über dem Basse mit Ziffern anzugeben. Wir finden solche Ziffern schon in den Drucken der ersten Opern und ähnlichen Werke seit dem Jahre 1590. Sie wurden bald in allen Ländern gebräuchlich, namentlich bei vollstimmigen Sätzen, welche die Orgel- oder Clavierspieler seit der Zeit, statt aus der Tabulatur, nach einer einzelnen Bassstimme mit beigesetzten Ziffern harmonisch zu begleiten hatten.

Hierdurch umging man den schwierigen Druck der Musik von mehreren Stimmen auf denselben fünf Linien, denn ein solcher war mit den damaligen Mitteln noch nicht möglich. Dieser Gebrauch der Ziffern hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten und wird in der Kunst auch dauernd erhalten bleiben als der einzige Rest der merkwürdigsten und sonderbarsten Notirungsweise für harmonische Musik, genannt Tabulatur.

(Folgt viertes Kapitel: Kupferstich.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier zu vier Händen.

Anton Krause. Zwei instructive Sonaten für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 27. Pr. 2 ℳ 75 ₰. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Krause's beide Sonaten empfehlen sich durch solide Form, Harmonie und Melodie; sie verrathen in allem die geschickte Hand und werden Lehrern wie Schülern, welche über die Anfangsgründe hinaus sind, gute Dienste leisten. Sie sind beide dreisätzig. Heutiges Tages ist es besonders anzuerkennen, wenn, wie hier, in der Sonatenform Gutes producirt wird.

Wilh. Maria Puchtler. Zigeunerweisen für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 29. Pr. No. 1: 2 ℳ 50 ₰; No. 2: 1 ℳ 80 ₰. Braunschweig, Julius Bauer.

Mehrfach schon sind Compositionen von Puchtler in diesen Blättern anerkennend besprochen. Auch über vorliegende Zigeunerweisen kann man sich nur lobend äussern; sie verrathen viel Talent, sind durch und durch charaktervoll und frappiren nicht selten durch ihre Keckheit und Frische. Wer einmal das Zusammenspiel echter — nicht etwa nachgemachter — Zigeuner gehört, der wird zugeben müssen, dass der Verfasser das Wesen dieser Musik vortrefflich zu reproduciren verstanden hat. Die Weisen erinnern wohl an die ungarischen Tänze von Brahms, ohne dass man sagen könnte, sie seien diesen in irgend etwas nachgebildet. Ihrem Charakter entsprechend feurig und keck gespielt, werden sie von bester Wirkung sein und bald Verbreitung finden. Virtuose Spieler verlangen sie nicht, aber gut angesehen wollen sie sein. Wir wünschen, dass dies von recht Vielen geschehen möge.

Max Josef Beer. Abendfeier. Drei Phantasie-Stücke für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 16. Pr. 2 ℳ 50 ₰. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Schaden werden Diejenigen, welche die drei Stücke spielen, weder an Leib noch Seele nehmen, die Versicherung können wir geben. Viel Heil ist freilich auch wohl nicht von ihnen zu erwarten. Aber könnten sie nicht wenigstens auf ein Viertelstündchen Vergnügen gewähren? Soll nicht bestritten werden, denn der Geschmack ist sehr verschieden. Man probire und urtheile dann selbst über die nicht schwer zu spielenden, auch nicht so übel klingenden Stücke. *Frdk.*

Für Männerchor.

Joh. N. Cavallo. Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 27. Partitur und Stimmen. Pr. 3 ℳ. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der Componist ist bereits mit Glück auf diesem Felde thätig gewesen, das haben diese Blätter anerkannt und das werden ihm auch Männergesangvereine gern bezeugen. Diesen sind auch vorstehende Lieder bestens zu empfehlen. Sie zeichnen sich aus durch melodiöses Wesen, gediegene Haltung, praktischen Satz, schöne Stimmung und Sangbarkeit. Was will man mehr!

J. Ludw. Güth. Drei heitere Solo-Quartette für vier Männerstimmen. Op. 39. Partitur und Stimmen. Preis 2 ℳ 30 ₰. Offenbach a. M., Joh. André.

Unbedeutend wie viele andere Lieder für Männerstimmen, welche in neuerer Zeit auftauchten und — verschwanden. Die Phrase wiegt vor und auch die musikalische Mache ist gewöhnlicher Art. Von besonderer Heiterkeit in der Musik haben wir nichts verspürt. Uebrigens sind die Lieder leicht zu singen.

Carl Julius Schmidt. Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 2. Partitur und Stimmen. Pr. 2 ℳ 50 ₰. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Eine That hat der Verfasser mit Composition dieser Lieder gerade noch nicht gethan, aber er zeigt solides Streben und guten Willen in seinem Opus 2, und das erkennen wir an. Für das beste Lied halten wir das »Thurmwächterlied«, es ist ein gewisser Schwung in ihm, der den anderen Liedern mehr oder weniger abgeht. Das am wenigsten gelungene ist »Wie ist doch die Erde so schön, so schön«; das Lied hat keinen rechten Fluss und trifft den frischen Ton des Gedichts nicht. Hier und da tritt auch harmonisch Ungelenkes in den Liedern hervor, so u. A. Takt 5 und 6 S. 2 und Takt 5 S. 6 (warum hier nicht H-moll statt des matten $\frac{6}{4}$-Accordes?), anderer Stellen nicht zu gedenken. Die wirksamste Accordlage für den Männerchor ist die enge, und Stellen in weiter Lage wie z. B. in den drittletzten Takten von No. 3 und 4 wirken nicht sonderlich. Mag der Autor fleissig weiter studiren und darauf bedacht sein, schönes Neues zu bringen, sich auch an unserm Tadel nicht stossen, er ist gut gemeint. Hätten wir nichts in seinen Liedern gefunden, so würden wir sie einfach unberücksichtigt gelassen haben.

August Horn. Des Sängers Welt für Männerchor mit Begleitung von fünf Messing-Blasinstrumenten (ad libitum). Op. 44. Partitur mit unterlegtem Clavierauszug Preis 4 ℳ. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ein marschartiges und leicht ausführbares Lied von gefälligem Charakter, das von den Liedertafeln nicht ungern gesungen werden wird — mit oder ohne Begleitung von Messing-Instrumenten (drei Hörnern, Posaune und Tuba). *Frdk.*

Ergänzendes in Sachen —nn.

Den Lesern dieser Zeitung wird der fehlerhafte Kreisschluss nicht entgangen sein, den Herr Rischbieter in Nr. 13 d. J. durch Verwandlung meines dreistimmigen mit Quartsextaccorden der verpönten Art gespickten Sätzchens (vgl. Nr. 10 d. J.) in ein vierstimmiges gemacht hat. Warum ich ein dreistimmiges Beispiel wählte, weiss Herr Rischbieter am allerbesten, nämlich weil derselbe sich gerade auf den dreistimmigen Satz berufen hatte (in welchem die tiefste Stimme als Bassstimme anzusehen sei, wie ich wahrscheinlich nicht wisse). Mein Musterbeispiel ist daher (gerade so wie Herrn Rischbieter's Verbot) so wie es ist, zu nehmen; die Verwandlung in ein vierstimmiges durch Auseinanderziehen der Stimmen und Einschachtelung einer vierten fördert schlechte Klangwirkungen zu Tage, welche das dreistimmige Sätzchen durchaus nicht enthält. Jeder der von der Sache etwas versteht, wird wissen, was es heisst, wenn dem Verbote des Herrn Rischbieter ein Sätzchen von dem Umfange des meinen gegenüber gestellt werden kann, in welchem die Unstatthaftigkeit einer ganzen Kategorie von Fällen der Reihe nach durch gute Klangwirkung widerlegt wird. Im Grunde handelt es sich aber nicht darum, nachzuweisen, dass derartige Accordfolgen, wie sie Herr Rischbieter verbietet, unter Umständen durchaus wohlklingend sind, d. h. also des Verbotes spotten, sondern darum, dass das Verbot selbst falsch ist und auf falscher Grundlage ruht. Es fällt mir nämlich gar nicht ein, jene Accordfolgen für besonders empfehlenswerth zu halten, im Gegentheil, ich halte sie im Allgemeinen selbst für schlechte, freilich aber aus ganz anderen Gründen als den von Herrn Rischbieter dafür beigebrachten. Da derselbe in Nr. 13 seine Begründung aus der

von mir recensirten Broschüre mitgetheilt hat, so brauche ich nur die meinige dagegen zu stellen.*) — In sämmtlichen fünf Fällen erscheint der dem Quartsextaccord voraus gehende Accord als Sextaccord, die Terz als Basston:



Bei 1. und 4. steht diese Terz im Leittonverhältniss zum Grundtone des folgenden Accordes (*e F* und *h C*), wird daher nach den allgemeinsten Gesetzen der Stimmführung zu diesem fortschreiten, sofern die gleiche Fortschreitung nicht bereits in einer anderen (gegebenen) Stimme stattfindet. Wenn nun in meinem Musterbeispiele (Nr. 10) bei 1. und 4. die Wirkung eine gute ist, obgleich doch statt des Leittonschritts nach oben ein Terzensprung nach unten in die Quinte des zweiten Accordes gemacht ist, so liegt das daran, dass die Oberstimme sich abwärts bewegt und die regelmässige Fortschreitung der Bassstimme den Accord nur zweitönig machen würde:



In ähnlicher Weise erklärt sich auch die gute Klangwirkung der übrigen Fälle dadurch, dass der statt der näher liegenden Secundfortschreitung zum Grundtone gewählte Terzensprung zur Quint die Klangfülle des Accordes vermehrt, die Dreistimmigkeit durch Dreitönigkeit ausgeprägt erhält. Regulär wäre:



Herr Rischbieter hätte dies wohl bemerken und damit die Beweiskraft des Beispiels abschwächen können. Im vierstimmigen Satze dagegen fallen diese Gründe weg und wird in allen fünf Fällen für die Bassstimme die Secundbewegung nach oben statt des Terzensprunges nach unten das Correctere sein, weil Secundfortschreitung melodischer ist als Sprünge. Bekanntlich sind bei Klangwechseln nur die Sprünge der Bassstimme gut, welche entweder von Grundton zu Grundton, oder von Grundton zu Terz, oder von Terz zu Grundton oder von Terz zu Terz geschehen; am schlechtesten sind die Sprünge von Quint zu Quint, nächstdem die von Terz oder Grundton zu Quint, passabel meist noch die von Quint zu Grundton oder Terz. In eine Kategorie mit den von Rischbieter verpönten gehören daher:



Dieselben können im dreistimmigen Satze mit ganz analogem Effecte eingeführt werden, dürften aber einem vierstimmigen schwerlich zur Zierde gereichen. Indem nun aber Herr Rischbieter die in Frage stehenden fünf Accordfolgen nicht in Hinblick auf Stimmführung sondern in Rücksicht ihrer harmonischen Bedeutung verbietet, übersieht er das Zunächstliegende und zieht einen unhaltbaren dialektischen Beweis an den Haaren herbei. Die Unrichtigkeit der Parallelisirung der Harmoniefolgen I — IV und V — I resp. III — VI, VI — II und VII⁰ — III habe ich bereits in Nr. 2 d. J. genugsam dargethan, verweise überhaupt auf die dort gegebenen direct für die Praxis verwerthbaren positiven Bestimmungen im Gegensatze zu Rischbieter's phrasenhaften und unfruchtbaren Philosophemen. Läge die Fehlerhaftigkeit jener Accordfolgen wirklich in ihrer harmonischen Bedeutung, so müssten sie im dreistimmigen Satze ebenso schlecht klingen wie im vierstimmigen, auch wäre nicht abzusehen, warum sie dann in dem Falle gut klingen, wo der Grundton liegen bleibt:



(Der Nothanker Herrn Rischbieter's; hätte ich nicht übersehen, dass er diesen Fall »natürlich« ausnimmt, wo hätte er für seine »Bekanntmachung« und »Beweisführung« anknüpfen sollen?) Ob Herr Rischbieter auch für die oben von mir mit den fraglichen in eine Kategorie gestellten Accordfolgen aus der Bedeutung der Harmonien ein generelles Verbot zu deduciren vermag, weiss ich nicht, zweifle aber nicht daran. In die Verlegenheit, dass »die Begriffe fehlen«, kann man auf seinem Standpunkte nicht leicht kommen. —

Die Sache wirbelt viel Staub auf, vielleicht mehr als sie nach Vieler Meinung werth ist; ich denke darüber freilich anders, und die Leser dieser Zeitung werden bemerkt haben, dass meine Kritik der Rischbieter'schen »Studien« mehr sein sollte, als eine Recension gewöhnlicher Art — darauf wies schon ihr Umfang hin, der in keinem rechten Verhältniss zu den Dimensionen der Broschüre stand. Die Spitze war nicht gegen das unglückliche kleine Ding gerichtet, sondern gegen die Methode, das System, welche ihr das Leben gegeben. Wir wollen Klarheit in unsere Theorie haben, nicht Verdunkelung! Nicht in der Hegel'schen Philosophie vermag ich die Bundesgenossin zu erblicken, die uns hilft, die nachhinkende Theorie an die Seite der im Fluge vorausgeeilten Praxis zu bringen, sondern in der exacten Wissenschaft und Empirie. Sogut wie Hegel unter den Lehrern der Philosophie, wird Hauptmann unter den Musiktheoretikern seine Anhänger auch künftig haben; dagegen wird das Bemühen nicht vergeblich sein, aus dem Allgemeinbewusstsein die Meinung auszuroden, dass Hauptmann's System dem Zeitgeiste verwandt sei. Wir verlangen Positives, und Dinge wie z. B. eine Molltonart, deren Angelpunkt (der tonische Accord) die Negation von etwas auf ihn Bezogenem sein soll, erscheinen uns einfach als logische Fehlgeburten. So wenig aber die Gegner der Hegel'schen Philosophie an der Bedeutung von Hegel's Geist zweifeln, zweifle ich an Hauptmann's theoretischem Genie und ich glaube auch den Lesern dieser Zeitung nicht den Schein erweckt zu haben, als schätze ich ihn gering oder wünsche ihn herabzusetzen. Bekämpfen und herabsetzen ist sehr zweierlei. Selbst der schonungsloseste Hinweis auf unglückliche Consequenzen probabler Fundamentalsätze hat nichts Gehässiges oder Böswilliges, und der entfernt sich weit vom Standpunkte der Wissenschaftlichkeit, der Anfechtungen seiner Lehre für persönliche Beleidigungen nimmt!

Da mich Herr Rischbieter zu kennen glaubt (die Maske ist durchsichtig genug), so ist auch der letzte Grund beseitigt, der mich veranlassen könnte, aus meiner wohlbedacht gewählten Anonymität herauszutreten. —*nn.*

Anmerkung. Herr —*nn* mag Recht haben, dass Derjenige sich von dem wissenschaftlichen Standpunkte entfernt,

*) Das folgende bringt Ergänzungen zu den in Nr. 2 aufgestellten Sätzen.

welcher durch eine sachliche Kritik persönlich beleidigt wird. Aber sein Gegner wird wahrscheinlich wissen wollen, wie weit der Kritiker durch seine Ausdrücke eine derartige Entfernung befördern dürfe, ohne Tadel zu erregen. Weil hier, wie Herr —nn sagt, nicht Person gegen Person, sondern System gegen System streitet, so sei noch — keinem zu Liebe oder zu Leide — bemerkt, dass die stückweise Art der menschlichen Erkenntniss ganz besonders auf die Theorie der Musik Anwendung findet. Denn diese Theorie ist nur ein Widerschein der Kunst, in welcher wir allein und zu allen Zeiten das volle Ganze haben. Jedes »System« will ebenfalls dieses Ganze bieten, die Kunst darin einschliessen wie in einen Schrein; aber ein solches Bemühen ist vergeblich und erhält seine Berechtigung lediglich dadurch, dass der menschliche Geist in allem Thun stets ein Ganzes zu gewinnen strebt. Das »System« ist niemals das eigentlich oder bleibend Werthvolle in der Production bedeutender Männer, sondern dieses liegt vielmehr in der genialen Erfassung und Erhellung eines einzelnen Punktes. Die Kritik wird gut thun, sich demgemäss einzurichten. In der Beurtheilung des Einzelnen erfüllt sie ihre Pflicht, und hierbei bleibt auch das menschlich natürliche Verhältniss in seiner vollen Bedeutung bestehen. Die Personen müssen einander nie so ferne rücken, dass »Systeme« sich dazwischen drängen können, denn damit würde man in der Beurtheilung alles Maass und in der Kampfweise alle Urbanität einbüssen.

In das Materielle des streitigen Gegenstandes lasse ich mich hier nicht ein, um den Standpunkt der Redaction nicht aufzugeben. Aber darüber muss ich mich erklären, ob in dieser Zeitung der Kampf eines Systems gegen das andere, also jetzt die Befehdung des Hauptmann'schen Systems durch ein anderes System, ausgefochten werden soll. Das wird in keiner Weise der Fall sein. Nur die Beurtheilung bestimmter, fassbarer musikalischer Objecte, in Tonwerken wie in Tonlehren, wird hier zugelassen, nicht aber ein Ansturm gegen eine musikalische Richtung oder gegen ein theoretisches System zu Gunsten anderer Richtungen oder Systeme. — Ich hoffe, die Betheiligten werden nach einer bei ruhigem Blute vorgenommenen Prüfung finden, dass in diesen Worten lediglich der redactionelle Standpunkt sachlicher Unparteilichkeit gewahrt ist. *Chr.*

Die Aufführung des „Zauberschlafes", romantische Oper von Schulz-Beuthen, in Zürich.

Obige ebenso vorzügliche als hoch interessante Opernnovität (Textbuch mit freier Benutzung einer Märchendichtung von M. Wesendonck) wurde zum Benefiz unseres beliebten Baritonisten Hermeny hier zum ersten Male vorgeführt. Die frischquellende und meisterhaft durchgeführte Ouvertüre führt uns in den Ballsaal des Prinzen. Vollendet, abgerundet in der Form und thematisch fest gegliedert, ist dieselbe mit einer Schlusssteigerung von grosser Wirkung ausgestattet. Sie wurde lebhaft applaudirt. — Die verschiedenen Charaktere in der Oper sind vom Anfang bis zum Ende trefflich musikalisch gezeichnet. Wir finden hier eine Fülle schönster Melodien ausgegossen, welche ebenso wie die prächtigen Steigerungen in den Finales eine packende Wirkung auf die Zuhörer ausübten. Es scheint uns in dieser Oper ein bisher nicht in gleichem Grade obwaltendes natürliches Princip mit schlagender Prägnanz entgegenzutreten. Es handelt sich weniger darum, dass die Charaktere und poetischen Grundstimmungen durch Motive gezeichnet werden, sondern dass der Fluss und die Abwechslung im Ausdruck wesentlich dadurch erhöht wird, indem meist zusammengehaltene Themen musikalisch zu Grunde liegen, welche sich mit dem Verlauf der Handlung organisch entwickeln und bis zu den Höhepunkten hinaus reifen. Die Erfindung erweist sich in den verschiedenartigsten Stimmungen überaus reich und edel, ebenso tief als frisch und vollständig eigenartig. Wir bezeichnen die Instrumentation als mit Wagner'scher Meisterschaft durchgeführt. Diese hervorragenden Eigenschaften der Oper brachten es mit sich, dass sie sich vielfachen und bedeutenden Beifall erwarb. Es wurde der Componist wiederholt nach jedem Actschluss gerufen. Die zweite Aufführung war beinahe von noch grösserer Wirkung als die erste und überall ist man zu dem Urtheil gelangt, dass man es hier mit einem bedeutungsvollen Werke zu thun habe. Die Oper ist, was sogleich in die Augen springt, für grössere Bühnen angelegt und muss, dort gegeben, den glänzendsten Eindruck machen. Der Text basirt auf dem naiven Märchen Aschenbrödel, mit Hineinflechtung des Dornröschens, nur dass deren Schlaf hier auf den Prinzen übertragen ist (daher der Titel). Der Inhalt des Textes erweist sich schon in seinen Grundzügen sehr günstig für Musik, und wir sind erstaunt, was der Componist daraus zu machen verstanden hat. Die Sprache der stolz und herrisch auftretenden Schwestern dürfte im Hinblick auf den gross gehaltenen Ausdruck in der Musik mit Leichtigkeit einige Aenderungen in Bezug auf einige wenige Härten erfahren. Abgesehen von einer nicht gerade willkommenen Störung, der plötzlichen Heiserkeit des Herrn Fassbender, verlief die Darstellung sehr befriedigend. Frau Schäffer-Meier war ein natürlich naives inniges Aschenbrödel (eine höchst dankbare Partie, in welcher sicherlich noch manche Sängerin echt deutscher Opern sich Lorbeeren erringen könnte). Aschenbrödel gegenüber bildeten die herrischen und hochmüthigen Schwestern (Frau Rahm und Fr. Deiy) den zutreffendsten Contrast; Herrn Hermany's weicher und klangvoller Bariton, vereint mit richtigem Ausdruck in Spiel und Gesang, erfreute sich hier wie stets der durch vollen Beifall an den Tag gelegten Sympathie des Publikums. Die höchst dankbare, aber musikalisch schwierige Rolle des Narren (Tenor) wurde von Herrn Hebelmann auf fein charakteristische Weise ohne jegliche Uebertreibung, worauf es hier ankommt, wiedergegeben. Sämmtliche Mitwirkende waren mit Begeisterung bei der Aufgabe, und es ist das Gelingen des Ganzen hauptsächlich als das Werk unseres hochbefähigten Kapellmeisters Kempter zu bezeichnen, welcher mit aller Liebe und Aufopferung seine Kräfte für die nicht leichte Aufgabe erfolgreich einsetzte und sich hierdurch wahre Verdienste erworben hat. *H.*

Berichte.

Göttingen.

Mt. Es fanden vier akademische Concerte statt, die einen glücklichen Verlauf nahmen. Das erste derselben wurde eröffnet mit Beethoven's Symphonie in A, deren Wiedergabe Lob verdient. Als Gast trat auf der Pianist Herr H. Lutter aus Hannover, ein sehr gewandter und feiner Spieler, der sich im Nu die Gunst des Publikums eroberte. Er trug vor die von Liszt für Piano und Orchester bearbeitete — vom Orchester gewandt begleitete Phantasie (Op. 15) über den »Wanderer« von Franz Schubert, die ihn seine vorzügliche Technik zur Geltung bringen liess, sodann allein noch mit feinem Geschmack Solosachen von Gluck, Schubert, Chopin und Rubinstein. Die bereits im vorigen Winter gehörte Concertsängerin Frau Louise Knoch sang eine Arie von Bruch und Lieder von Schubert, Schumann und Franz ansprechend und mit Beifall. Das zweite akademische Concert brachte uns in guter Aufführung die »Schöpfung« von Haydn. Die Concertsängerin Fräulein Marie Koch aus Stuttgart liess als Inhaberin der Sopranpartie nichts zu wünschen übrig, sie ist für dieselbe wie geschaffen und befriedigte allgemein. Der Tenorist Herr Ahl, ein angehender Concertsänger mit schöner Stimme, gab sich Mühe, seiner Partie gerecht zu werden, hat aber offenbar noch mit Befangenheit zu kämpfen und schien ausserdem nicht gut disponirt zu sein. Trotzdem war seine Leistung anerkennenswerth. Ein Dilettant von hier, Herr Peters, der schon mehrfach als Solobassist in Oratorien thätig war, fand sich auch diesmal mit seiner Partie gut ab und verdient gelobt zu werden. Der zahlreich besetzte Chor der Singakademie klang und sang gut, auch das Orchester that seine Schuldigkeit. Im dritten Concert sang der Hofopernsänger Herr v. Reichenberg aus Hannover unter beifälliger

Anerkennung Arien aus der Zauberflöte und Lieder von Schmölzer, Jensen und Marschner und wiederholte auf Verlangen das Jensen'sche Lied »O lass dich halten, goldne Stunde«. Er besitzt einen kräftigen schönen Bass und interessirt, wenn er auch nicht mit sich fortreisst. Schumann's Bdur-Symphonie erweckte steigendes Interesse bei den Zuhörern, der dritte Satz aus der zweiten Symphonie von Brahms, ein wunderliebliches Allegretto grazioso, wurde schweigend aufgenommen. Es war wohl nicht gut gethan von Herrn Musikdirector Hille, ihn aus dem Zusammenhange herauszureissen. Hoffentlich führt derselbe bald die ganze Symphonie auf. Die seit langer Zeit nicht gehörte Ouvertüre zu Oberon von Weber war das dritte Orchesterstück. Die ersten Geigen waren an diesem Abend geschwächt dadurch, dass ihnen der umsichtige Anführer und Leiter der städtischen Kapelle fehlte; sonst gingen die sorgsam einstudirten Werke für Orchester gut von statten. Im vierten Concert interessirte vorwiegend »Cherubini's Requiem (C-moll) für Chor und Orchester«, ein für den Chor sehr dankbares Werk, das trotz oder vielmehr wegen seiner Einfachheit von schönster Wirkung ist. Ein paar unsichere Einsätze des Chors wie auch des Orchesters abgerechnet, gelang die Vorführung recht gut. Es war nur schade, dass so viel Anderes vorherging, so dass das Publikum oder wenigstens ein Theil desselben Mühe hatte, dem Requiem mit Aufmerksamkeit zu folgen. Wir hörten nämlich vorher die Esdur-Symphonie von Mozart, eine tüchtige Orchesterleistung, die Sonate Op. 110 für Clavier von Beethoven und Solostücke von Chopin und Liszt, mit Geschmack und Verständniss beifällig vorgetragen von dem tüchtigen Pianisten Herrn Reuss, und endlich eine Arie aus »Rinaldo« von Händel und Lieder von Chopin und Rubinstein, die die Concertsängerin Fräulein Batze ansprechend vortrug. Das war des Guten fast zu viel und eine Kürzung des Programmes wäre wünschenswerth gewesen.

Eine Kammermusik-Soirée gaben die Herren Concertmeister Kömpel aus Weimar, Professor Cossmann aus Frankfurt und Pianist Reuss von hier. Sie spielten zusammen Beethoven's Trio (in Es Op. 70) und ein Trio (G-moll) von H. von Bronsart, ein gross und breit angelegtes Werk, das von der Begabung des Componisten schönstes Zeugniss ablegt. Das Ensemble war sehr gut und Herr Reuss bemühte sich mit Erfolg, es seinen berühmten Mitpartnern gleich zu thun. Die Concertgeber spielten jeder noch einige Solostücke, Herr Kömpel drei kleinere Sachen von Spohr, Herr Cossmann zwei solche von Mozart und Chopin und Herr Reuss das italienische Concert und Gavotte von Bach, und ernteten für ihre sehr gelungenen Vorträge reichen Beifall. — Ein Concert gaben auch die Opernsängerin Frau Zimmermann und die Herren Concertmeister Haenflein und Kapellmeister Pauer aus Hannover. Die beiden Herren spielten zusammen eine Sonate für Piano und Violine von Mozart, sonst nur Solosachen von Chopin, Pauer, Sarasate. Herr Haenflein ist ein ausgezeichneter Geiger, der sofort die ganze Theilnahme der Zuhörer für sich in Anspruch zu nehmen und sich Anerkennung zu verschaffen weiss. Auch dem Clavierspieler Herrn Pauer fehlte es nicht an Beifall, doch waren seine Vorträge nicht durchschlagender Art, was daher kommen mag, dass seine Spielweise etwas Sprödes hat. Frau Zimmermann besitzt eine kräftige schöne Stimme, tremolirt nur zu viel und nimmt von der Bühne, auf der sie übrigens vorzüglich ist, zu viel mit in den Concertsaal hinein. Ihrem Liedvortrage fehlt die Ruhe. Sie sang Lieder von Franz, Schumann, Rubinstein und eine Arie aus Fidelio und darf sich über zu karg zugemessenen Beifall nicht beklagen. — Auch der kleine Dengremont, das brasilianische Wunderkind, liess sich hören. Es ist nicht in Abrede zu stellen, dass er für sein Alter ganz Ungewöhnliches leistet. Unbillig wäre es, die geistige Reife eines Mannes von ihm verlangen zu wollen. Das Mendelssohn'sche Violinconcert kann er geistig noch nicht bewältigen, er spielt es aber mit staunenswerther Fertigkeit. Von seiner bedeutenden Technik legte er ausserdem Proben ab in einem Stücke von Leonard. Er wird überall bei Musikern wie Laien Interesse erwecken. Der ihn begleitende Herr Hubert de Blanc wies sich als gut geschulter Pianist aus im Vortrage eines Walzers von Rubinstein und eines Capriccio von Mendelssohn. Die städtische Kapelle führte, trotzdem sie ohne die gewohnte Leitung des Herrn Schmacht war, die Egmont-Ouvertüre, Balletmusik aus »Feramors« von Rubinstein lobenswerth aus und macht ihr besonders die Begleitung des Mendelssohn'schen Concertes alle Ehre. — Noch fand eine von drei Universitäts-Professoren veranstaltete Soirée statt. Trotzdem dieselben für die Concertsängerin Fräulein Hedwig Müller und den Pianisten Herrn O. Neitzel aus Berlin tüchtig Reclame gemacht, soll die Soirée doch nur sehr spärlich besucht gewesen sein, wie mir berichtet ward. Ich konnte sie nicht besuchen, liess mir aber sagen, dass Frl. Müller eine sympathische Altstimme besitze und schön gesungen, Herr Neitzel ebenfalls sehr gut, zuweilen nur ein wenig hart gespielt habe. — Und endlich gab die hier garnisonirende Militärkapelle zwei Symphonie-Soiréen. Das Programm der ersten bestand aus Haydn's Symphonie D-dur, Beethoven's Symphonie C-moll und Beethoven's Clavierconcert in Es, gespielt von Herrn Reuss; das der zweiten aus Beethoven's Symphonie D-dur, Mozart's Symphonie C-dur und Mozart's Clavierconcert in D-moll, gespielt von Fräul. Ellenberger. Das Streben der Kapelle und die Mühe, die sie sich gegeben, um auch in Orchestermusik etwas zu leisten, sind anzuerkennen und man könnte es nur freudig begrüssen, wenn sie sich der Aufgabe gewachsen gezeigt hätte. Das war jedoch nur in sehr geringem Maasse der Fall; vor allen Dingen ist Protest zu erheben gegen die Auffassung classischer Werke von Seiten des Dirigenten. So viel vorläufig. Ich darf mir wohl vorbehalten, auf die Soiréen gelegentlich zurückzukommen.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Vortrag von Prof. E. du Bois-Reymond über Stimme und Sprache.) Die diesjährigen Vorträge in dem Hamburger »Verein für Kunst und Wissenschaft« beschloss am 18. März der berühmte Physiologe du Bois-Reymond aus Berlin mit einem gediegenen und anziehenden Vortrage über »Stimme und Sprache«. Er bezeichnete darin die Sprache als das hauptsächlichste Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Menschen und dem Thiere, als dasjenige, was den Menschen zum Menschen macht. Seelische Eigenschaften hätte das Thier mit dem Menschen gemein. Es empfinde Furcht, Freude, Hass, Liebe, es habe Phantasie und Erinnerungsvermögen, zeige berechnende Klugheit etc. Aber die Sprache sei der Rubikon, den es nicht zu überschreiten vermöge. Redner erklärte dann, wie die Stimme erzeugt wird, und verdeutlichte das Vorgetragene an ausgestellten Abbildungen. Wie das Auge zwei Eigenschaften des Lichtes wahrnehme, nämlich Helle und Farbe, so unterscheide das Ohr drei Eigenschaften der Stimme, die Stärke und Schwäche, — die Höhe und Tiefe — und die verschiedenen Stimmregister, wofür die französische Sprache das bezeichnende Wort »timbre« habe, was wir im Deutschen nicht so treffend mit »Klangfarbe« ausdrückten. Der Redner erörterte die vorstehend angeführten Eigenschaften und deren Erzeugung. Durch das Mitklingen der Obertöne und die verschiedenartige Form der Mundhöhle seien die Stimmen der Menschen alle von einander verschieden, so dass wir einen Menschen, und wenn wir ihn seit Jahren nicht gesehen hätten, an der Stimme seiner Sprache wieder erkennen könnten. Dann wurde der Sprache ohne Stimme, der Flüsterstimme, gedacht und verbreitete sich Redner über die Buchstaben und die verschiedenen Laute (u. A. auch die Schnalzlaute, Zitterlaute, Nasenlaute) und über eine orthographische Reform der deutschen Sprache, woran er die Frage nach der Möglichkeit eines allgemeinen Alphabets knüpfte. — Was die Thiere am Sprechen verhindere, sei nichts Körperliches, sondern der Mangel einer geistigen Vorstellung. Auch der Mensch könne von der Unfähigkeit zu sprechen befallen werden, von der Aphasie. In diesem Zustande habe der Mensch noch Ideen, aber er könne sie nicht ausdrücken, obgleich die Sprachorgane intact wären. Die Aphasie entstehe dadurch, dass die linke Gehirnhälfte ihre Thätigkeit einstelle. Dass hier das Sprachvermögen seinen Sitz habe, hätten ärztliche Untersuchungen gezeigt. Die linke Hälfte des Gehirns sei also das, was uns zum Menschen mache.

---

[69] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Soeben erschien:

Sammlung musikalischer Vorträge.

Herausgegeben von **Paul Graf Waldersee.**

Serie I. No. 3. **Die Entwicklung der Klaviermusik** von J. S. Bach bis R. Schumann von Carl Debrois van Bruyck.

No. 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen** von Selmar Bagge.

Velinpapier mit künstlerischem Bücherschmuck.

Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Einzeln à 1 ℳ.

Früher erschienen:

No. 1. **Joh. Seb. Bach** von Philipp Spitta.

No. 2. **Wagner's Siegfried** von Hans von Wolzogen.

---

[70]

Neue Lieder

im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

Sechs Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Robert Franz.

Op. 50. *(Frau Helene von Hornbostel-Magnus gewidmet.)*

Preis: 3 ℳ.

Lieder für Mezzo-Sopran oder Tenor

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

F. Hinrichs.

Op. 7. In zwei Heften gr. 8⁰.

Erstes Heft: **Zwölf Volkslieder** . . . . . netto ℳ 2,50.

Zweites Heft: **Zehn Lieder** verschiedener Dichter netto ℳ 2,00.

Drei Gedichte von Franz von Holstein

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Theodor Kirchner.

Op. 40. Pr. 2 ℳ.

---

[71] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwei

Militair-Märsche

für

Pianoforte zu vier Händen

componirt von

Gustav Merkel.

Op. 128.

No. 1. Defilirmarsch in Es . . . Pr. 2 ℳ

No. 2. Trauermarsch in Cmoll . . Pr. 2 ℳ

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[72]

Heinrich Finck,

einer der bedeutendsten deutschen Componisten des 15. Jahrh., von dessen Compositionen bisher nur sehr wenig bekannt waren, ist durch die neueste Publication (7. Jahrg.) der Gesellschaft für Musikforschung durch eine Sammlung von Liedern, Hymnen und Motetten zu 4 und 5 Stimmen der Gegenwart wieder zugänglich gemacht (Partitur nebst Clavierauszug, Berlin bei Trautwein, 15 ℳ, auf weiss Papier 12 ℳ). Die hohe Begabung Finck's tritt besonders beim deutschen Liede ins hellste Licht und wir finden hier Sätze, die an Schönheit und Zartheit im Ausdrucke für alle Zeiten maassgebend sind. Als Anhang sind sechs geistliche Gesänge von **Hermann Finck** beigegeben, die zum Besten gehören was im 16. Jahrhundert geschaffen worden ist.

In den früheren Jahrgängen sind erschienen:

Ott's Liederbuch von 1544. Partitur nebst Melodienbuch 30 ℳ.

Josquin Deprès. Sammlung von 4 Messe, Motetten, Psalmen und Chanson. 15 ℳ.

Joh. Walther's Wittenbg. Gesangbuch 1524. 15 ℳ u. Volksausg. 6 ℳ.

Anselm Schubiger: Musikal. Spicilegien. 6 ℳ.

---

[73] Soeben erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Lust an der Musik.

Erklärt

von

H. Berg.

Nebst einem Anhang: Die Lust an den Farben, den Formen und der körperlichen Schönheit.

Preis 1 ℳ.

Vorstehende Schrift versucht eine Erklärung der Lust an der Musik, den Farben, Formen und der körperlichen Schönheit **auf darwinistisch-physiologischer** Grundlage und ist für jeden Gebildeten, insbesondere aber den Musikfreund, hochinteressant.

B. Behr's Buchhandlung

Berlin

3 Unter den Linden 3.

---

[74] Soeben erschienen in unserem Verlage:

Album Classischer Stücke

für die Violine

mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel oder Harmonium.

Bach, Joh. Seb., Air für die Violine mit Begleitung von Saiteninstrumenten oder Pianoforte oder Orgel eingerichtet von August Wilhelmj. ℳ 2,00.

Händel, C. F., Largo für die Violine mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel arrangirt von Wilh. Fitzenhagen und C. Rundnagel. 2. Aufl. ℳ 1,00.

Händel, C. F., Sarabande für die Violine mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel arrangirt von Wilh. Fitzenhagen und C. Rundnagel. 2. Aufl. ℳ 1,00.

Bach, Joh. Seb., VIII. Präludium a. d. wohltemperirten Clavier für die Violine und Orgel oder Pianoforte oder Harmonium bearbeitet von Franz Preitz. ℳ 0,75.

Buxtehude, Dietrich, Sarabande und Courante für die Violine und Orgel oder Pianoforte oder Harmonium bearbeitet von Franz Preitz. ℳ 0,75.

Bach, Joh. Seb., XXII. Präludium a. d. wohltemperirten Clavier für die Violine und Orgel, oder Pianoforte oder Harmonium bearbeitet von Franz Preitz. ℳ 0,75.

Berlin SW. **Luckhardt'sche Verlagshandlung.**

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte 2. Aufl.

Preis 12 Mark. Verlag von Fr. Wilh. Grunow in Leipzig. [75]

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. April 1879. **Nr. 15.** XIV. Jahrgang.

Abriss einer Geschichte des Musikdruckes vom funfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

Viertes Kapitel.

Vierte Periode.

KUPFERSTICH.

Wir kommen nun zu der zweiten Art des Druckes, welche neben der früheren eine bleibende Bedeutung erlangen sollte, zu derjenigen, wo die Vorlage durch Graviren in Metallplatten hergestellt wird. Man kann sie ansehen als eine Erneuerung des Holzschnittes, der zur selben Zeit, als Metall in Gebrauch kam, gänzlich aufhörte.

Auch in der Wahl des Metalles traf man zuerst noch nicht das Richtige. Es vergingen 150 Jahre, bis eine bleibend brauchbare Unterlage gewonnen wurde; alles hier als vierte Periode Beschriebene war daher gleichsam nur Vorübung und Versuch, aus welchem eine reifere Praxis hervor ging.

Dieser neue Versuch, Musik durch eine andere Art zum Druck zu bringen, als durch Buchdrucktypen, hatte dieselbe Ursache, welche wir schon bei der Tabulatur bemerkten: mehrstimmige harmonische Musik für ein einzelnes Instrument zu liefern, und zwar für ein Tasteninstrument. Es handelte sich um Orgel und Clavier, und es ist nicht zu verwundern, dass es die Italiener waren, welche die neue Aufzeichnung dafür erfanden, da sie die deutsche Orgeltabulatur nicht angenommen hatten.

Schon Petrucci beabsichtigte — laut seines Privilegiums — neben Lautentabulaturen auch Tabulaturen für die Orgel zu drucken, womit er aber niemals zu Stande gekommen ist. Man hat daraus geschlossen, dass die Italiener ebenfalls eine mit besonderen Zeichen geschriebene Tabulatur für die Orgel besassen, ohne ein Beispiel dafür anführen zu können. Eine solche Tabulatur war auch höchst wahrscheinlich nicht vorhanden, wir dürfen vielmehr annehmen, dass die Italiener schon damals ihre Clavier- und Orgelsätze in der gebräuchlichen Notenschrift aufzeichneten und nur für die Laute eine abweichende Notation hatten. Was Petrucci in diesem Falle zu drucken gedachte, war also mehrstimmige Clavier- oder Orgelmusik in Noten und Linien, und wir können nun auch recht gut begreifen wesshalb er solches unterliess. Die Schwierigkeit, hier einigermaassen die Noten mit den Linien zusammen zu passen, wird sich bei seinem Doppeldruck als zu gross herausgestellt haben; wenn irgendwo, so war hier eine Vorlage erforderlich, welche nur einen einfachen Druck nöthig machte. Die von Späteren bewerkstelligten Versuche eines einfachen Typendruckes konnten hierin trotzdem nicht weiter kommen, weil die schwerfälligen Notenformen eine Vereinigung von mehreren Stimmen auf denselben fünf Linien nicht zuliessen. Der Musikdruck mit beweglichen Lettern blieb also nach wie vor ein einstimmiger, er lieferte die einzelnen Stimmen (partes) von den Compositionen; wollte er sämmtliche Parte unter einander zusammen drucken, so dass man das Stück insgesammt übersehen konnte, dann musste er so viele Liniensysteme ansetzen als Stimmen vorhanden waren. Eine solche Vereinigung der Parte zum Ganzen hiess *Partitura*. Die Vereinigung oder Zusammenschrift mehrerer Stimmen in denselben Linien, und für den Vortrag eines einzelnen Instrumentes bestimmt, hiess dagegen *Intavolatura*. Ich wiederhole dieses hier deshalb aus dem vorigen Kapitel, um mein Bedauern darüber auszudrücken, dass die englischen Musiker das Wort *Partitur* nicht in ihre Sprache aufgenommen haben. Weil Tabulatur (Tablature) vorhanden ist, sollte *Partiture* als sein wahrer Gegensatz ebenfalls im Gebrauche sein, da es, wie schon aus den obigen Worten hervorgeht, durch das jetzt gebräuchliche *Full Score* nur sehr ungenügend ersetzt werden kann.

Um eine solche Intavolatura oder Tabulatur handelte es sich nun bei dem Druck der Musik für Instrumente. Zu ihrer Erlangung wurde ein ganz neuer Weg eingeschlagen, der ebenso folgenreich, also auch geschichtlich ebenso wichtig genannt werden muss, als der von Petrucci betretene. Indem wir auf diesem Wege den ersten Urhebern der neuen Kunstweise nachspüren, muss die Darlegung leider damit beginnen, die Ansicht, nach welcher der Musikstich eine englische Erfindung sein soll, zu zerstören.

Im Jahre 1611 erschien zu London das bekannte Werk

> *Parthenia* or the maydenhead of the first musicke that euer was printed for the Virginals .... London printed for M. Dor. Euans.

1613, 1635, 1650, 1655 und 1659 kamen neue Auflagen davon heraus, es war also von sehr langer Dauer. Dieses war nun in Kupfer gestochen von William Hole, einem bekannten bedeutenden Kupferstecher um 1610. Der verstorbene Dr. Rimbault hat das Werk für die Musical Antiquarian Society neu herausgegeben, in welcher Collection es den letzten (19.) Band bildet. Im Vorworte zu dieser Ausgabe schreibt er: »Die Parthenia beansprucht auch noch das Verdienst, das erste

musikalische Werk gewesen zu sein, welches von Kupferplatten gedruckt wurde, — ein Beispiel, welches in Sachen der Instrumentalmusik allgemein nachgeahmt wurde, sowohl in England wie auf dem Continent.« (p. 6.) Weil auf dem Continent damals nur Italien Drucke des Kupferstichs lieferte, müssten wir hiernach also annehmen, dass Hole's Leistung dort sofort eifrige Nachahmung gefunden, während sie im eignen Lande lange Zeit einsam dastand — ein Verhältniss, welches sonst bei Erfindungen nicht einzutreten pflegt. Nun ging damals wohl der musikalische Wind von Italien beständig und schnell über die ultramontanen Länder, aber niemals von diesen nach Italien zurück. In Dr. Rimbault's Nachlass fand sich unter anderem auch eine Mappe überschrieben »Music Printing«, enthaltend Sammlungen zu einer Geschichte des Musikdruckes (»Collections towards a History of Music Printing, consisting of titlepages, leaves of music« &c.). Hieraus geht hervor, dass der gelehrte Mann diesen Gegenstand wahrscheinlich eingehender zu beschreiben gedachte, und eben deshalb wundere ich mich über den positiven Ton, in welchem er Hole als den Begründer des musikalischen Kupferstiches binstellt. Ist ihm das merkwürdig ausländische, und zwar italienische Aussehen der »Parthenia« nicht aufgefallen, namentlich in den Buchstaben? Wenn man z. B. Hole's Dedication an Prinz Friedrich vor seiner Ausgabe von 1613 vergleicht mit Frescobaldi's »Al lettore« in seinem Primo libro di Toccate (Roma, 1615), so wird man unmöglich glauben können, der Römer habe die Vorlage des Engländers nachgeahmt. Vielmehr das Gegentheil wird wahrscheinlich. Hole als ein hervorragender Kupferstecher konnte mit Leichtigkeit zierliche feine Züge in Kupfer zeichnen und dem Ganzen ein elegantes Ansehen geben; aber was seiner Notenschrift fehlt, das ist das fachmännisch Musikalische. Sie ist bei aller Zierlichkeit stümperhaft wie der Versuch von Jemand, der sich bei jedem Buchstaben, bei jeder Note in eine fremde Schreib- und Stichart hinein zu arbeiten sucht, — während die italienischen Kupferstiche die natürliche Handschrift der Landsleute abspiegeln.

Und so war es auch. Als Hole seinen ersten Musikstich unternahm, hatten die grossen englischen Musiker zur Zeit der Königin Elisabeth schon längst italienische Musik in Kupferstichen vor sich liegen, und es war namentlich ein Werk des berühmten Organisten Merulo, welches sie hauptsächlich wird veranlasst haben, auch etwas von dieser Art unter sich zu versuchen.

Die erste Veranlassung und das erste Werk des Musikstiches auf Kupferplatten ist bisher noch nicht nachweisbar und wird auch vielleicht unbekannt bleiben. Aber bereits bis auf 25 Jahre vor dem Erscheinen der Parthenia vermag ich den Kupferstich zurückzuführen und zwar zu einer Quelle hin, von welcher ich nicht zweifle, dass sie die richtige und ursprüngliche ist. Hiernach war es Rom, welches für diese Kunst die Bedeutung hatte, wie Venedig für den Druck mit beweglichen Lettern; und der Petrucci des Kupferstichs heisst SIMONE VEROVIO. Im Jahre 1586 erschien zu Rom ein Werk:

> Diletto Spirituale. Canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc^mi Musici. Raccolte da Simone Verovio. Intagliate et stampate dal medesimo. Con l'intavolatura del Cimbalo et Liuto. In Roma, 1586. (23 Blätter in kl. Folio. Königl. Bibliothek in Berlin.)

Die Dedication Verovio's ist vom 10. November 1586. Er sagt auf dem Titel, dass er das Werk selbst gestochen und gedruckt habe, aber nicht dass es das erste dieser Art von ihm sei, also wird es schon einen oder mehrere Vorgänger gehabt haben. Verovio war selber Musiker, einen dreistimmigen Satz von seiner Composition, »Giesù sommo conforto«, hat er in die Sammlung aufgenommen; das Uebrige ist von Anerio, Palestrina u. A. Wie der Titel besagt, waren es ursprünglich Gesangwerke, die nun hier auf dreierlei Weise gedruckt sind, und zwar folgendermaassen. Auf der linken Seite des Blattes stehen die drei oder vier Singstimmen unter einander, aber einzeln für sich, nicht in Partitur. Sodann folgt auf der gegenüberstehenden Seite derselbe Satz für Clavier, drei- oder vierstimmig, und mit kleinen Läufen, Trillern oder sonstigen Verzierungen versehen. Dies war also das, was der Titel die »Intavolatura del Cimbalo« nennt, und sie nimmt etwa die halbe Seite ein. Auf der andern Hälfte dieser Seite findet dann noch der Satz für die Laute Platz in der aus dem vorigen Kapitel bekannten italienischen Lautentabulatur mit sechs Linien. Das Werk enthält also dieselbe Musik in drei verschiedenen Aufzeichnungen: in den einzelnen Gesangstimmen, und in zwei Arrangements für das Clavier und für die Laute.

Betrachtet man diese Gestalt näher, so wird mit einem Male klar, welches die erste Veranlassung war zur Benutzung einer neuen Art der Musikvervielfältigung. Es war das Bedürfniss, Gesangwerke kleineren Umfanges von melodiöser Form zugleich in einem Satze für die beliebten Camera-Instrumente Cembalo und Laute zu besitzen, so dass diese Instrumente nach Belieben den Gesang begleiten oder die Töne desselben für sich reproduciren konnten. Hierzu bot nun der im 16. Jahrhundert hoch vollendete und von vielen ausgezeichneten Meistern geübte Kupferstich die beste Handhabe. Für die Hervorbildung der Instrumentalmusik aus den Vocalwerken ist das kleine Werk ebenfalls sehr lehrreich; doch dieses nebenbei.

Eine zweite Publication der Art von Verovio erschien einige Jahre später:

> Ghirlanda di fioretti musicali. Composta da diversi ecc.^mi musici a tre voci. In Roma, 1589. (50 Seiten in kl. Folio. Königl. Bibliothek in Berlin.)

Auf dem Titel ist der Kupferstecher nicht genannt, wohl aber unter der Dedication. Das Werk ist in jeder Hinsicht wie das vorige beschaffen, nur etwas weniger sorglich ausgeführt, wesshalb wir den Stich von 1586 als einen der frühesten von Verovio's Hand ansehen. Welche andere Drucke zwischen beiden lagen und was sonst noch folgte, lässt sich der Reihe nach nicht angeben, da keine Bezeichnung vorhanden ist, welche die Reihenfolge andeutete. Auch Drucke ohne Ort, Jahr und Stecher sind vorhanden, z. B. 16 vierstimmige Gagliarden von Anerio für Cimbalo und Liuto gesetzt, aber ohne Beifügung von Singstimmen; wie schon der Componist zeigt, erschien dieser Druck ebenfalls in Rom, etwa um 1590, und zeigt ganz Verovio's Art.

Solche Tänze und Sätze mit Weglassung der zu Grunde liegenden Gesänge machten dann den Uebergang zu der eigentlichen Clavier- und Orgelmusik, für welche der Kupferstich besonders geeignet war. Dies zeigte Verovio im Jahre 1598, wo er mit seinem Hauptwerke hervor trat:

> Toccate d'intavolatura d'Organo di Claudio Merulo da Correggio, Organista del Serniss°. Sig. Duca di Parma et Piacenza &c.
>
> Nuovamente da lui date in luce, et con ogni diligenza corrette. Libro primo. In Roma, appresso Simone Verovio MDXCVIII. Con Licenza de' Superiori. (43 Seiten in Folio. Königl. Bibliothek in Berlin.)

Dieser erste Theil enthält neun Toccaten. Verovio hat ihn in einer Dedication vom 20. August 1598 dem Cardinal Farnese gewidmet. Der Stich ist durch das ganze Werk gleichmässig schön und sehr deutlich in einer durchaus sicheren Hand. Das obere System hat fünf Linien und es wechseln C- und G-Schlüssel je nach den Noten. Der Bass dagegen hat acht Linien und zwei Schlüssel, nämlich über dem Bassschlüssel noch den für Tenor.

Ein zweiter Theil erschien erst sechs Jahre später, als Me-

rulo schon gestorben war (»che sia in cielo«, sagt Verovio in der Dedication):

Toccate d'intavolatura d'Organo di Claudio Merulo . . . . Libro secondo. In Roma, appresso Simone Verovio 1604. (49 pp. in Fol. Königl. Bibliothek in Berlin.)

Verovio's Dedication ist vom 30. October 1604. Das Werk enthält zehn Toccaten und ist ähnlich gestochen, doch mit etwas weniger Eleganz und Sorgfalt hergestellt. Man sieht es schon an dem Titel, zu welchem abweichende und geringere, aber leichter auszuführende Schriften gewählt wurden.

Alle diese Werke und noch andere rühren von Verovio her, dessen Thätigkeit in diesem Fache sich wohl über mehr als ein Vierteljahrhundert erstreckte und der wenigstens in den ersten Jahrzehnten keinen Nebenbuhler gehabt zu haben scheint. Mit dem Merulo hatte er gleichsam das Eis gebrochen zu einem Wege, der nun nach und nach von Künstlern aller Länder befahren wurde.

Die Römer behielten hierin lange die Oberhand und sie brachten selbst Vocalstücke schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts im Kupferstich heraus, von welchen wir hier nur die Arie des Durante von 1608 und die Motetti des Kapsberger von 1612 anführen. Die bedeutendsten Werke jener frühen Zeit unmittelbar nach Verovio waren die Orgel-Compositionen des grossen Frescobaldi, welcher das erste Buch seiner Toccaten (Il primo libro d'intavolatura di Toccate di Cimbalo et Organo) 1615 bei Nicolo Borbone in Rom publicirte; das zweite erschien ohne Angabe des Ortes, der Zeit und des Verlegers, aber das Vorwort ist am 15. Januar 1627 datirt. Diesen Werken ist Frescobaldi's Bildniss beigegeben »Christophorus Blancus scupsit [sic!] 1616«, aber der Stecher der Musik ist nicht genannt. Die Musik hat in Buchstaben und Noten wesentlich den Stil Verovio's, den man kurz als die römische Schreibweise bezeichnen kann. Was nun bei Frescobaldi noch besonders interessant erscheint, das ist die zweifache Art, in welcher seine Musik gedruckt wurde. Einige Werke erschienen in Kupferdruck, andere in Typendruck. Während die Toccaten zu Rom in Kupfer gestochen wurden, setzte Al. Vincenti in Venedig seine Capricci, Canzone francese e Ricercari mit beweglichen Typen, aber »in partitura«. Gleicherweise erschienen auch dort seine »Fiori Musicali« 1635 »in partitura a quattro«, d. h. in vier Stimmen, die auch in vier verschiedenen Linien auseinander gehalten waren. Auch in Rom bei Paolo Masotti erschien 1628 »In partitura il primo libro delle Canzoni a 1, 2, 3 e 4 voci«, doch war Venedig noch immer der eigentliche Sitz des besten Typendrucks, und man kann in den angeführten Beispielen gleichsam einen Kampf erblicken zwischen zwei verschiedenen Weisen des Musikdruckes — einen Kampf, den wir beinahe hundert Jahre später in Ballard's Officin in Paris wieder bemerken. Als Bestätigung des vorhin Gesagten wolle man auch noch beachten, dass der Ausdruck Intavolatura stets beim Kupferstich, der Ausdruck Partitura dagegen immer beim Typendruck gebraucht wird.

Im 17. Jahrhundert verbreitete sich der musikalische Kupferstich über alle Länder, aber langsam wegen der vielen Kriege. Eine verhältnissmässig ruhige Stätte fand er in Holland, wo der Buchdruck im Flor stand und wo unter den zahlreichen Kupferstechern, welche die Werke der niederländischen Maler vervielfältigten, sich immer einige fanden, die den neuen musikalischen Erwerbszweig gern ausbeuteten. Die Verleger waren fast ausschliesslich Nachdrucker fremder Musik und arbeiteten weit mehr für den Export als für das Inland. Ihnen musste also eine Druckweise sehr willkommen sein, welche sie nicht sofort zu grösseren Auflagen nöthigte und die Vorlage dauernd erhielt. Eine grosse Menge Musik wurde deshalb um 1700 zu Amsterdam in Kupfer gestochen. Die einzelnen Werke des holländischen Musikverlages sind lediglich als Handelswaare bemerkenswerth; die eigentliche Bedeutung dieser Industrie liegt in der Anregung, welche sie auf England und Frankreich ausübte.

Von dem englischen Kupferstich seit Ausgang des 17. Jahrhunderts wird erst in dem letzten Kapitel zu reden sein. In Frankreich hatte das Haus Ballard das Privilegium in der Hand und konnte nach Gefallen Regen und schönes Wetter machen. Die Organisten und Cembalisten, welche den Hof Ludwig's XIV. umgaben, fingen an ihre »Suites« und andere Sätze in Kupferstich herauszubringen, meistens im eigenen Verlage. Vielleicht war es dies, was Chr. Ballard zuerst veranlasste, von seinen Lully'schen Opernpartituren mehrere nicht in Typendruck sondern durch Kupferstich herstellen zu lassen. Wir müssen irgend einen Zufall, eine Laune annehmen; denn ein sachlicher Grund ist nicht ersichtlich, z. B. die Oper Alceste in Kupfer zu stechen und die von Acis und Galathea mit Typen zu drucken. Als die französische Oper anfing, druckte Ballard alle Partituren mit Typen. Nach und nach drängte sich der Kupferstich ein. Er wurde ohne Zweifel für eleganter gehalten, und besonders muss es gefallen haben, dass hierbei zu Anfang des Actes die Scene sehr leicht in einem zierlichen Bilde vorgestellt werden konnte. Hinsichtlich der Noten blieb das Haus Ballard auch im Kupferstich bei der Quadratform, was allerdings eine sonderbare Grille war. Der Stecher all dieser umfangreichen Werke hiess Bausson und arbeitete wahrscheinlich ausschliesslich für dieses grosse Haus. Sein Stich ist durchweg gleichmässig, sauber und schön in Schriften wie in Noten, und so ist auch der Druck auf dem schönen holländischen Papier; man sieht es, dass der talentvolle Kupferstecher gut bezahlt und dass ihm für eine künstlerische Ausführung seiner Arbeit volle Zeit gewährt wurde. Der Abstand ist um so grösser, wenn man einige gleichzeitige holländische und fast sämmtliche englische Musikdrucke von Kupferplatten aus jener Zeit dagegen hält.

Erklärte sich der Gebrauch des Kupferstichs oder des Typendrucks in der älteren Zeit durch die Anlage der Musik als Partitura oder als Intavolatura, so war von einem solchen Unterschiede bei Ballard, wie schon bemerkt, nichts zu spüren; der Kampf beider Druckweisen bewegte sich auf demselben Boden und hing von zufälligen Neigungen ab, so dass heute der Typendruck, morgen der Kupferstich die Oberhand gewann. Im Ganzen war um 1700 der Kupferstich oben auf. Das Verhältniss bei den Druckweisen in Ballard's Officin können wir am bequemsten übersehen aus einem Verzeichniss der 19 Opernpartituren von Lully, welches in der 1721 erschienenen Partitur des Phaëton gedruckt steht und in mehrfacher Hinsicht wichtig ist.

»Opera de Mr. Lully.
Ce sont dix-neuf Volumes in-Folio.
Neuf gravez, & dix imprimez en Partition générale.

1. *Les Festes de l'Amour & de Bacchus*, Imprimé.
2. *Cadmus*, Imprimé.
3. *Alceste*, Gravé.
4. *Thesée*, Gravé, & cy-devant imprimé.
5. *Le Carneval-Mascarade*, Imprimé.
6. *Atys*, Gravé, & cy-devant imprimé.
7. *Isis*, Imprimé.
   Cette Piece est encore imprimé en dix Parties détachés, in-4°. Et chacune de ces Parties se vendant separément l'une de l'autre.
8. *Psyché*, dernier imprimé.
9. *Bellerophon*, dernier gravé, & cy-devant imprimé.
10. *Proserpine*, Imprimé, seconde Edition.
11. *Le Triomphe de l'Amour*, Imprimé, seconde & nouvelle Edition plus exacte que la première.
12. *Persée*, Gravé, & cy-devant imprimé.

13. *Phaëton*, Gravé, & cy-devant imprimé.
14. *Amadis*, Gravé, & cy-devant imprimé.
15. *Roland*, Gravé, & cy-devant imprimé.
16. {*L'Idylle sur la Paix*, / *Y L'Eglogue de Versailles*} Imprimé.
17. *Le Temple de la Paix*, Imprimé.
18. *Armide*, Gravé, & cy-devant imprimé.
19. *Acis Y Galatée*, Imprimé.«

Weil hier neun gravirte gegen zehn imprimirte Partituren stehen, ist das Verhältniss fast gleich. Dies war aber nur für den Augenblick der Fall, d. h. für den damaligen Verkauf; denn da alle Opern früher, und zum Theil auch noch später, mit Typen gedruckt wurden, hatte der Kupferstich hier doch eigentlich nur die Bedeutung einer Rarität.

Zur selben Zeit, als Baussen diese schönen Stiche anfertigte, um 1710, arbeitete ein anderer College, Fr. du Plessy, an den »Pieces de Clavecin« von Couperin, deren erster Theil 1713 im Verlage des Autors erschien. Der Kupferstich dieser vier Theile bildet das wahre Seitenstück zu Merulo's Toccaten und kann, alles in allem genommen, als das schönste und mühsamste Werk von Clavier- oder Orgelmusik in Kupferstich bezeichnet werden, so dass der Stecher sicherlich verdiente, durch die Worte »Gravées par du Plessy« seinen Namen mit auf das Titelblatt gebracht zu sehen. Die Titelblätter, Dedicationen und Vorreden zu Couperin stach aber ein anderer Meister Namens Berey, welcher in Kupferschriften berühmt gewesen sein wird, doch sich mit dem eigentlichen Musikstich wohl nicht abgab; und etwas Vollendeteres als Berey's Schrift lässt sich nicht denken.

Couperin führt uns auf Deutschland, welches wir bei dem Kupferstich noch garnicht berührt haben. Hier warf man sich mit ziemlichem Eifer auf den Kupferstich, als es bereits zu spät war. Ein Werk, welches sich in der sorglichen Herstellung mit Couperin messen kann, erschien um 1730 von Muffat »Componimenti Musicali per il Cembalo«, voll schöner Musik, und noch besonders bemerkenswerth durch den Gebrauch, welchen Händel von den Gedanken dieses Autors gemacht hat. Muffat war Organist am kaiserl. Hofe in Wien, aber um sein Werk schön hergestellt zu sehen, musste er sich nach Augsburg wenden an den Kupferstecher Leopold, welcher es herausbrachte; »Scolpit in rame et fatti stampare da Giovanni Christiano Leopold Intagliatore in Augusta«, sagt der Titel.

Die Nachzügler in Deutschland stachen noch in Kupfer bis zu Ende des Jahrhunderts. Besonders interessant sind jetzt für uns die Experimente, durch welche J. S. Bach seine Clavier- und Orgelmusik zum Druck brachte. Als er Organist in Leipzig geworden war, publicirte er dort vom Jahre 1726 an seine »Clavierübung« in vier Theilen. Der erste Theil war als »Opus 1« 1731 vollständig und erschien im Verlage des Autors; der vierte kam 1742 bei Balthasar Schmid in Nürnberg heraus. Sämmtliche Theile sind in Kupfer gestochen, aber wie die Verleger wechselten, so war auch die Herstellung verschieden. Man findet oft die Behauptung ausgesprochen, dass Bach seine Werke selber in Kupfer gestochen habe; dies war indess nur bei einem einzigen Werke der Fall, dem dritten Theile der »Clavierübung«. Die nach seinem Tode 1752 erschienene »Kunst der Fuge« führt man ebenfalls gewöhnlich als eins derjenigen Werke an, welche er selber theilweis zum Stich gebracht habe, aber dieses wurde in Berlin gestochen und war noch nicht beendet als er starb. In etwa zehn Jahren waren nur 60 Exemplare davon abgesetzt. Bach's Sohn Philipp Emanuel bot dann die Platten öffentlich zum Verkauf aus; als indess kein Verleger sich meldete, wurden sie eingeschmolzen. Kein Wunder also, dass die erste Ausgabe der »Kunst der Fuge« so selten ist.

Dieselbe wurde bekanntlich von Marpurg herausgegeben und bevorwortet. Unmittelbar darauf publicirte Marpurg sein »Lehrbuch der Fuge« (Berlin 1753), dessen zahlreiche Musikbeispiele in Kupfer gestochen wurden. Diese Platten sind noch jetzt vorhanden und wurden 1860 zu der neuen Auflage des Marpurg'schen Werkes abermals benutzt; sie sind Eigenthum der Handlung Bureau de Musique (Peters) in Leipzig. Vermuthlich sind dies die ältesten Musikkupferplatten, welche sich in Deutschland bis auf den heutigen Tag im Gebrauche erhalten haben. Aber sie werden an Alter erheblich übertroffen von den Stimmplatten der Corelli'schen Sonaten, die schon um 1710 in London angefertigt wurden und in einem druckfähigen Zustande noch jetzt existiren. (Catalogue of the Caxton Exhibition p. 249.)

Die Art wie die Noten auf Kupferplatten gebracht wurden, war natürlich im Laufe der Zeit verschieden, und nach und nach wurden immer neue mechanische Hülfsmittel ersonnen, um die Arbeit des Stechers dadurch zu erleichtern oder zu beschleunigen. Wir haben hierauf bisher keine Rücksicht genommen, weil erst der nächste Artikel der Ort sein wird davon zu reden.

(Folgt fünftes Kapitel: Ueber Zinn- und Zinkstich — als Schluss.)

Ueber die Zusammengehörigkeit der Dur- und Parallelmolltonarten.

(Mit Bezugnahme auf die in Nr. 1 sich befindliche Recension der theoretischen Abhandlung über Modulation von W. Rischbieter.)

In Nr. 1 dieser Zeitung befindet sich eine Recension meiner theoretischen Abhandlung über Modulation. Da nun diejenigen Leser, welchen meine Brochüre unbekannt ist, aus dieser Recension unmöglich erfahren können, was ich mit der Abhandlung über Modulation eigentlich bezwecken wollte, und da ferner der Recensent am Schlusse dieser Kritik etwas dem wahren Sachverhalte Widersprechendes behauptet, so halte ich es für angemessen, Nachstehendes zu veröffentlichen.

Ich habe mir lange Zeit hindurch nicht erklären können, wie es zugeht, dass uns in modulatorischen Accordverbindungen, wie z. B. folgende:



die unmittelbare Aufeinanderfolge der nicht verwandten Tonarten E-moll — D-moll, D-moll — C-dur, G-dur — F-dur, durchaus natürlich und ungezwungen klingt; da dies doch entschieden nicht der Fall, wenn wir von E-moll ausgehend, unmittelbar D-moll, oder mit G-dur beginnend, direct F-dur folgen lassen. Nach und nach kam ich zu der Ueberzeugung, dass das Natürlicherscheinende der oben aufgestellten Modulationen sich theoretisch am besten dadurch nachweisen lässt, dass wir uns ein Gebäude von Tonarten vorstellen, welches aus einer Verbindung dreier Dur- und deren Parallelmolltonarten besteht, z. B. $^{d}F — {}^{a}C — {}^{e}F$. In diesem Tonartengebäude

haben wir sodann die den Mittelpunkt bildende C-Durtonart als Haupttonart, und die übrigen als Nebentonarten zu betrachten. Dass es ausser diesen Nebentonarten noch mehrere Tonarten giebt, welche mit der C-Durtonart verwandt sind, ist auch meine Ueberzeugung; nur betrachte ich dieselben nicht als Nebentonarten der Haupttonart C. Dieses oben aufgestellte Tonartengebäude gefällt nun Herrn »—nn« ganz und gar nicht; er ist namentlich gegen die Verschmelzung der Dur- und deren Parallelmolltonarten und behauptet, dass mit demselben Rechte, mit welchem ich die Molltonarten *d*, *a* und *e* meinem Durtonartengebäude einverleibt hätte, auch die Molltonarten *f*, *c* und *g* zugezogen werden könnten, wodurch nach seiner Meinung das Gebäude, das »zum Glück gründlich wackelig ist, aus den Fugen gebracht wird«. Ich will jetzt zunächst die unterschiedlichen Verhältnisse, in welchen die Molltonarten *a* und *c* zu der C-Durtonart stehen, etwas näher ins Auge fassen.

Jeder Musikverständige weiss schon aus Erfahrung, dass die Tonarten A-moll und C-dur in einem näheren Zusammenhange stehen, als die Tonarten C-moll und C-dur. Die C-Durtonart enthält sämmtliche Bestandtheile des A-Molldreiklanges, und was namentlich für die Zusammengehörigkeit der Tonarten A-moll und C-dur ins Gewicht fällt: der tonische A-Molldreiklang enthält die hauptsächlichsten Intervalle (Grundton und grosse Terz) des C-Durdreiklanges. Sämmtliche Terztöne der C-Durtonart (*a*, *e* und *h*) vernehmen wir in der A-Molltonart als Grund- und Quinttöne: $\begin{matrix} & F & \overset{\times}{a} & C & \overset{\times}{e} & G & \overset{\times}{h} & D \\ D & f & A & c & E & gis & H & \end{matrix}$. Es giebt zwar ausser der A-Molltonart noch eine Tonart, die fast in demselben Verhältnisse zu der C-Durtonart steht, nämlich die E-Molltonart; diese letztere Tonart bezieht sich aber, hinsichtlich ihres tonischen Dreiklanges, mehr auf die G- als auf die C-Durtonart: $\begin{matrix} & E & g & H & \\ C & e & G & h & D \end{matrix}$, weil bei einem Durdreiklange das grosse Terzintervall bedeutsamer ist als das kleine.

Jeder einzelne Ton ist entweder ein Grundton, Terz oder Quinte. In der C-Durtonart erscheint der Ton *C* als Grundton und Quinte und *e* als Terz. Da es nun keine Durtonart giebt, welche den Grundton *C* (wie auch den Grundton *F*) als Terz und die Terztöne *a*, *e* und *h* als Grund- und Quinttöne enthält, so können wir mit vollem Recht die A-Molltonart als eine Ergänzung der C-Durtonart auffassen. Ziehen wir nun noch in Betracht, dass die A-Molltonart das positive Terzintervall *C–e* (wie schon bemerkt: die hauptsächlichsten Intervalle des C-Durdreiklanges) als negatives enthält, so ist es keineswegs unlogisch, wenn wir im abstract theoretischen Sinne die A-Molltonart zugleich als eine Verleugnung der C-Durtonart betrachten. Diese Auffassung der A-Molltonart könnte vielleicht dadurch Widerspruch erleiden, indem darauf hingewiesen würde, dass der tonische A-Molldreiklang ja im Sinne Hauptmann's als ein geleugneter E- und nicht C-Durdreiklang zu betrachten wäre. Dieser Ansicht bin ich natürlich auch; denn um das positive Intervall *C–e* in ein negatives ([*A*] *c–E*) umwandeln zu können, muss der Ton *e* zuvor Grundton eines positiven Dreiklanges werden (*E gis H*), indem keine negative Tonart (Moll) ohne positives Glied bestehen kann. Es könnte ferner Jemand glauben, die hauptsächlichsten Bestandtheile des C-Durdreiklanges bildeten nicht die Töne *C* und *e*, sondern *C* und *G*, und könnte man daher die C-Molltonart als geleugnete C-Durtonart betrachten. Hierauf würde ich folgendes erwiedern: Soll die C-Durtonart durch das kleinste Minimum von Tönen veranschaulicht werden, so kann dies nur durch das Terzintervall *C–e* und nicht durch *C–G* geschehen; denn ein Quintintervall wird ohne Hinzunahme der Terz weder entschieden als Grundton und Quinte eines Dur-, noch als Grundton und Quinte eines Molldreiklanges vernommen.

Vergleichen wir die Tonarten C-dur und C-moll mit einander, so werden wir finden, dass die erstere nicht als eine Ergänzung der letzteren zu betrachten ist, denn beide enthalten ein und denselben Dominantseptimenaccord; ferner vernehmen wir in beiden Tonarten die Töne *F*, *C*, *G* und *D* als Grund- und Quinttöne. Dass Hauptmann die Grundtöne *C* und *F* in der C-Molltonart als negative Quinttöne betrachtet, geschieht nur vom abstract theoretischen Standpunkte aus, in der Praxis vernehmen wir diese Töne innerhalb der C-Molltonart als Grundtöne, »und haben,« wie Hauptmann selbst sagt, »Recht, sie als solche zu hören.« Die C-Molltonart steht mit der C-Durtonart allerdings in grosser Verwandtschaft, aber als zusammengehörende und sich gegenseitig ergänzende Tonarten sind sie nicht aufzufassen. Wenn daher Herr »—nn«, um nachzuweisen, dass die C-Molltonart mit demselben Rechte, wie die A-Molltonart, in das von mir aufgestellte Tonartengebäude aufgenommen werden kann, folgenden Satz von Hauptmann anführt: »Zu jedem Tonartsysteme wird immer das gleichnamig Entgegengesetzte in naher Verwandtschaft stehen; die Molltonart zu gleichnamiger Durtonart, die Moll-Durtonart zu gleichnamiger Moll- oder Durtonart,« so beweist er dadurch, dass er die von mir aufgestellte Zusammengehörigkeit der Tonarten *C* und *a*, nicht in meinem Sinne aufgefasst hat; denn aus dem Hauptmann'schen Satze geht nur hervor, dass die C-Durtonart u. A. auch mit der C-Molltonart verwandt ist. Was ich überhaupt mit der Aufstellung des Tonartengebäudes $^{d}F — ^{a}C — ^{e}G$ eigentlich bezwecken wollte, darauf geht, wie schon angedeutet, der Recensent so gut wie gar nicht ein; ebensowenig auf Das, was ich über die Gesetzmässigkeit bezüglich der von mir so benannten »fortschreitenden« und schnellen Uebergänge gesagt habe. Hierin ist der Schwerpunkt meiner Abhandlung über Modulation zu finden, es war durchaus nicht Hauptzweck, recht viele Uebergänge zu zeigen. Die innerhalb des »Tonartengebäudes« vor sich gehenden Uebergänge habe ich alle aufgestellt; von den »fortschreitenden« Modulationen (grösstentheils Uebergänge in entfernt liegende Tonarten) findet der Leser zum mindesten 30 mehr oder weniger verschiedenartige in meiner Abhandlung. Es ist mir daher unbegreiflich, mit welchem Rechte Herr »—nn« behaupten kann, meine Abhandlung über Modulation mache den Eindruck des »Unfertigen, Unvollendeten«. »In der bestimmten Erwartung,« fährt der Recensent dann fort, »nach dem Schlussstrich auf S. 41 beim Umwenden auf S. 42 einen zweiten Theil über die Modulationen von A-moll aus zu finden, bemerkte ich, dass eine leere Seite die Studie als beendet signalisirte.« (Ei, ei, ehrenwerther Herr Anonymus, das klingt ja so, als hätte ich gar keine Modulationen von Moll ausgehend gebracht!) Der Recensent hält es also nicht für unzweckmässig, wenn er im Sinne Hauptmann's (?) die directen Verwandten der A-Molltonart zusammenstellt. »Denke man sich,« sagt er, »sie ständen auf der leeren Seite 42 bei Rischbieter verzeichnet.« (Warum? hätte ich vielleicht vergessen, die directen und auch indirecten Verwandten der A-Molltonart aufzustellen?) Und nun stellt der Recensent folgende, mit der A-Molltonart direct (?) verwandte Tonarten auf: 1. *a—A*, 2. *a—C*, 3. *a—E*, 4. *a—e*, 5. *a—cis* (?), 6. *a—d*, 7. *a—f* (?), 8. *a—F*, 9. *a—c* (?), 10. *a—fis* (?), 11. *a—D* (?), 12. *a—As* (?).

Folgende Thatsachen mögen hierauf als Entgegnung dienen: Seite 13, 14 und 16 meiner Brochüre bespreche und vergleiche ich folgende Uebergänge: *a—E*^{e} (E-Moll-Dur), *a—e*, *a—C*, *a—d*, *a—F*.

Seite 17 und 18 stelle ich u. A. die Verwandtschaftsgrade folgender (dem C-Durtonartengebäude angehörende) Tonarten

(2.) (8.) (6.) (4.)
fest: *a—C, a—F, a—d, a—e, a—G, e—F, d—G, d—e*; ausserdem sind auch S. 18 und 22 die Verwandtschaftsgrade
(1.) (3.)
folgender Tonarten festgestellt: *a—E^e, a—A, f—C* (was gleich-
(11.) (10.) (2.) (7.)
bedeutend ist mit *a—E*), *a—D, a—fis, a—c, a—f*. (Uebergänge, welche ausserhalb des C-Tonartengebäudes vor sich geben.)

Seite 25, 29 und 30 habe ich folgende Uebergänge nach dem von mir aufgestellten Principe praktisch ausgeführt: *a—D,*
(5.) (12.)
a—H, a— Fis (oder *fis*), *a—cis, a—gis, a—Es, a—As, a—Des, a—c, a—f, a—b*.

Dann folgen Seite 30—32 theoretische Erläuterungen, die sich namentlich auf schnelle Uebergänge von Moll zu Moll, und zwar auf Verwandtschaften zweiten Grades, beziehen. — —

Wilh. Rischbieter.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für gemischten Chor mit Orchester.

S. Jadassohn. Vergebung. Concertstück für Chor, Sopransolo und Orchester. Op. 54. Partitur mit unterlegtem Clavierauszug. Pr. 6 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ein respectables und dankbares Chorwerk in Cantatenform, das als Zwischennummer im Concert gut zu verwenden ist und gefallen wird. Es trifft den Ton des Gedichts, entbehrt nicht des melodischen Reizes, ist sehr gewandt und fliessend geschrieben und nicht gar schwer zu singen. Für grossen Chor berechnet, kommt auch grosses Orchester zur Verwendung und wird dasselbe von trefflicher Wirkung sein. Die mit herangezogene Harfe kann da, wo sie nicht vorhanden ist, durch das Clavier ersetzt werden. Gemischte Gesangvereine mögen das Werk in ihr Repertoire aufnehmen.

Ernst Rudorff. Gesang an die Sterne von Rückert, für sechsstimmigen Chor und Orchester. Op. 26. Partitur. Pr. *M* 2. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ein stimmungsvoller edel gehaltener Gesang für zwei Soprane, Alt, Tenor und zwei Bässe, nicht lang. Nach aussen scheint er weniger, er ist mehr in sich gekehrt. Seinem Charakter entsprechend zart und getragen gesungen, wird er seine Wirkung nicht versagen, besonders wenn auch das Orchester sich recht discret verhält. *Frdk.*

Arrangements für Violoncell und Clavier.

Jos. Werner. Vier Tonstücke (2te Folge) von L. van Beethoven, für Pianoforte und Violoncell bearbeitet. Heft 1 Pr. *M* 2. 50., Heft 2 Pr. *M* 2. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Heft 1 enthält: Largo aus der Claviersonate Op. 10 No. 3 und Menuett aus derselben; Heft 2: Largo aus der Claviersonate Op. 7 und Menuett aus der Claviersonate Op. 31 No. 3. Diese vier Sätze eignen sich sehr wohl zu solcher Bearbeitung, die mit Sorgfalt und Geschick hergestellt ist, was sich Alle, die es angeht, wollen zur Notiz dienen lassen.

Carl Schröder. Fünf classische Stücke älterer berühmter Meister für Violoncell und Pianoforte eingerichtet. Preis *M* 1. 75. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Herr Schröder hat folgende durchgehends kurze Stücke arrangirt: Corrente von J. L. Krebs, Sarabande von Christoph Nickelmann, Sarabande von Domenico Zipoli, Larghetto von G. Tartini, Sarabande von J. S. Bach. Die Bearbeitungen sind ihrer Einfachheit und Solidität wegen zu loben und werden Violoncellspielern von solidem musikalischen Geschmacke eine angenehme Unterhaltung gewähren.

Für Violoncell mit Clavier.

Ernest Gillet. Andante appassionato pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. Op. 1. Pr. *M* 2.

—— **Reverie** pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. Op. 2. Pr. *M* 1. 50.
Offenbach a. M., Jean André.

Wenn nicht auf dem Titel beider Stücke unter dem Namen des Verfassers zu lesen wäre: Violoncelle du Théâtre national de l'opera de Paris, so würden wir sagen: vom Dilettanten für Dilettanten und zwar unterster Classe. Aber einerlei, dilettantenhaft bleiben die Stücke immer, nichtssagend, trivial. Nachsicht und Toleranz Erstlingswerken gegenüber, aus denen nicht die Spur von Talent ihres Verfertigers herausschimmert, wäre gänzlich unangebracht.

Für Violoncell allein.

Carl Schröder. Zehn leichte Etuden für Violoncell. Eingeführt am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig. Op. 48 Pr. 3 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Wir können mit gutem Gewissen bezeugen, dass die lediglich Uebungszwecke verfolgenden Etüden durchaus praktisch und gut sind und wollen nicht verfehlen, junge Violoncellspieler, welche etwas Reelles lernen möchten, auf sie hinzuweisen. Dass die Etüden am Conservatorium zu Leipzig eingeführt sind, gereicht ihnen zu Lob und besonderer Empfehlung.

Frdk.

Für Violine mit Clavier.

Charles Graff. Deux Morceaux pour Violon et Piano. 1. »Souvenirs de Windsor«, Nocturne; 2. »Mazurka caracteristique«. Op. 6. Pr. *M* 2. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Gefällige Salonstücke, leicht für Clavier, um ein gut Theil schwerer für Geige. Zu besserer Orientirung hätte es auf dem Titelblatt heissen sollen: für Violine mit Begleitung des Piano.

Für Streichquartett.

G. W. Rauchenecker. Zweites Quartett (in D-dur) für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Stimmen. Pr. 9 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1878.

Da das Quartett nur in Stimmen erschienen ist und wir noch keine Gelegenheit hatten es zu hören, so müssen wir uns auf einfache Anzeige desselben beschränken. Wir haben aber gelesen, dass das Florentiner Quartett, dessen Leiter, Herrn Jean Becker, das Werk gewidmet ist, dasselbe öffentlich mit Beifall aufgeführt hat. Das ist eine gewichtige Empfehlung, auf die hin andere Vereine nicht säumen werden, sich das Werk ebenfalls zu eigen zu machen.

Für Orchester.

Luigi Cherubini. Zwischenact- und Ballet-Musik aus der Oper »Ali Baba« für grosses Orchester herausgegeben von **Carl Reinecke.** Partitur Pr. 4 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

In einer kurzen Vorbemerkung heisst es: »Zuversichtlich hofft derselbe (der Herausgeber) mit diesem Fragmente aus

der fast vergessenen und verschollenen Cherubini'schen Partitur des »Ali Baba« den Concert-Instituten eine reizvolle Repertoir-Nummer darzubieten.« Das Fragment wird bald genug seinen Weg in die Concertsäle finden und um so eher, als mit Ausführung desselben besondere Schwierigkeiten nicht verbunden sind. Orchester-Dirigenten seien auf dasselbe aufmerksam gemacht.

Frdk.

Für gemischten Chor a capella oder mit Clavierbegleitung und für Männerchor mit Orchester oder Clavier.

Rudolf Weinwurm. Irische, schottische und walisische Lieder für gemischten Chor a capella oder mit Clavierbegleitung bearbeitet. 1878.

1. Annie Laurie, schottisch, Pr. Partitur u. Stimmen ℳ 1. 10.
2. Hob y deri dando, nordwalisch - - - ℳ 1. 20.
3. Oft in der stillen Nacht, schottisch - - - ℳ 1. 10.
4. Abschied von Ayrshire, - - - - ℳ 1. 15.
5. »Geh', wo Ruhm dir vorschwebt«, irisch, Part. u. St. ℳ 1. 10.
6. Der Pfeifer von Dunden, schottisch, Partitur u. St. ℳ 1. 40.

—— **Irische, schottische und walisische Lieder** für Männerstimmen mit Begleitung von kleinem Orchester oder Clavier bearbeitet. 1878.

1. Oft in der stillen Nacht, schottisch — Partitur, Orchester- und Singstimmen . . . . ℳ 5. 15.
2. Der Pfeifer von Dunden, schottisch — Partitur, Orchester- und Singstimmen . . . . ℳ 6. 15.

Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Es liegen also vor: vier schottische Volksweisen, eine walisische und eine irische. Sie sind alle reizvoll, jede in ihrer Art. Der Satz derselben für gemischten Chor ist, wie von einem so tüchtigen und praktischen Künstler wie Herrn Weinwurm nicht anders zu erwarten, wirkungsvoll, charakteristisch, ungesucht und leicht und dasselbe lässt sich sagen von den für Männerstimmen mit Begleitung von kleinem Orchester oder Clavier bearbeiteten beiden Volksmelodien. Mit besonderem Interesse sehen wir der Fortsetzung des Unternehmens entgegen. Die Gesangvereine aber weisen wir auf die bis jetzt erschienenen schönen und dankbaren Gaben hin und können ihnen nicht genug empfehlen, das Volkslied, vorausgesetzt, dass es gut und in volksthümlicher Weise chorisch bearbeitet ist, fleissig zu cultiviren, mag es kommen, woher es wolle.

Frdk.

Bericht aus Leipzig.

⊙ 1. April. Viel Musik ist an uns vorüber gerauscht seit meinem letzten Berichte, fast zuviel, um auch nur die stärkeren empfangenen Eindrücke in einem kurzen Berichte spiegeln zu können. Man sollte seine Schulden nie so hoch auflaufen lassen; denn es ist unausbleiblich, dass beim endlichen Concurs aus der Masse nur ein paar elende Procente herausspringen für Leistungen, die man sonst gern voll honorirt hätte. Ein andermal will ichs besser machen und bei Zeiten sagen, was zu sagen ist, resp. das Programm registriren und verschweigen, was nicht gesagt zu werden braucht. — Zunächst sei der Kapellmeister-Calamität gedacht. Herr Reinecke hatte das Unglück, als der grosse Schnee zu Wasser wurde, auszugleiten und sich das rechte Handgelenk zu verstauchen, so dass er seiner Thätigkeit für ein paar Wochen entzogen wurde. Zur gleichen Zeit lag der Dirigent der Euterpe, Herr Treiber, schwer krank darnieder, so dass beide Concertinstitute ihrer Leitung beraubt waren. Es muss als sehr verdienstlich anerkannt werden, dass der hiesige Universitätsmusikdirector Dr. Langer neben seiner sonstigen vielseitigen Thätigkeit auch die Direction beider Institute mit versah. Weshalb freilich nicht einer der beiden Concertmeister des Gewandhausorchesters Reinecke vertrat, habe ich nicht erfahren können. Uebrigens erstreckt sich die Stellvertretung Reinecke's nur auf das 19. und 20. Concert, das 21. und das Pensionsfondsconcert dirigirte er wieder selbst und freue ich mich, mittheilen zu können, dass sein Fall nachtheilige Folgen nicht hinterlassen wird. — Da ich denn einmal beim Kapitel Krankheit angelangt bin, so sei zugleich mit erwähnt, dass etwa die Hälfte des Lehrerpersonals am hiesigen Conservatorium mehr oder weniger schwer erkrankt resp. von schwerer Erkrankung soeben wieder hergestellt ist, und dass auch am Theater arge Calamitäten einer gedeihlichen Entwickelung hinderlich sind. Von den erkrankten Lehrern seien namhaft gemacht: Prof. E. Fr. Richter, der ehrenvoll bekannte Thomascantor, Musikdirector S. Jadassohn (der Componist der Canon-Suiten) und der Gesanglehrer Herr Rebling, letzterer ein neues Opfer der Nibelungen; seine ohne Frage im höchsten Grade anstrengende Interpretation des Mime (mit gekrümmtem Rücken, geknickten Knien und lang herabhängenden Händen) soll ihm ernstlich Schaden gethan haben. Auch Fräul. Widl (Walküre) weiss ein Liedchen von den Nibelungen zu singen, ihr hübsches Organ ist vorläufig ruinirt, und die Tagespresse ertheilt ihr den Rath, sich für längere Zeit von der Bühne zurückzuziehen (correcter wäre der Rath an die Direction, Fräulein Widl zur Wiederherstellung ihrer Stimme mit voller Gage in ein Bad zu schicken)*). Ob Frau Wilt auch gelitten hat, oder ob der Umstand, dass die Nibelungen nichts mehr machen, sie für hier als zu theuer erscheinen lässt, weiss ich nicht, wohl aber, dass sie den Beifall der Tagespresse verloren hat und demnächst Leipzig verlassen wird. Sie sehen — es ist gut, dass es Sommer wird! viel schlechtes Wetter können wir ohne ernstliche Gefährdung des Leipziger Prestiges nicht mehr vertragen. Genug davon! — Bülow hat am 11. März im Gewandhause die fünf letzten Claviersonaten Beethoven's gespielt; es ist das wirklich eine That (er spielte sie bekanntlich auch in Frankfurt, Dresden etc.), nicht wegen der stupenden Gedächtnissleistung — die kann wohl bei Bülow niemand mehr in Verwunderung setzen, da er ja ganz junge Novitäten, die nicht vom Geiste eines Beethoven beseelt sind, aus dem Gedächtniss spielt, auch nicht wegen der künstlerisch hochstehenden Ausführung, sondern als bedeutsame Kundgebung gegenüber der immer mehr hervortretenden Beschränkung der Pianisten auf den Vortrag von Concerten und brillanten Virtuosenstückchen. Man thue doch einmal einen Blick hinter die Coulissen der Conservatorien, ob nicht oft die ganze Dressur darauf hinausläuft, die Eleven möglichst bald mit einem Concert »loszulassen«, das der Welt Sand in die Augen streut und den für einen vollständig ausgebildeten Musiker ausgiebt, der ausser ein paar Paradestücken nichts kann! In diesem Sinne möchte ich Bülow's Programm auslegen, er will das Publikum daran erinnern, wie selten ihm doch Beethoven's Claviersonaten zu Gehör gebracht werden, die gewiss eine lohnende, freilich auch schwere Aufgabe für den Spieler bilden. Das gilt nicht nur von den »letzten«. Soll denn der Nichtpianist darauf angewiesen bleiben, von dilettirenden Fräuleins die Pathétique in behaglichem Tempo und unerschütterlichem Mezzoforte ableiern zu hören? Unsere Kammermusikaufführungen bieten fast ausnahmslos Quartette, Trios, auch Violin- und Violoncellsonaten — nur keine Claviersonaten; ein Blick auf die neueste Literatur ergiebt das entsprechende Factum, dass die Componisten alles mögliche schreiben, nur keine Claviersonaten.

*) Unterdessen hat Frl. Widl als Gertrud in Nessler's »Rattenfänger von Hameln« einen unglücklichen Sprung gethan und ein Fussgelenk gebrochen.

(Fortsetzung folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. April 1879. **Nr. 16.** XIV. Jahrgang.

Abriss einer Geschichte des Musikdruckes vom funfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert.

(Schluss.)

Fünftes Kapitel.

Fünfte Periode.

ZINN- und ZINKSTICH.

Die Unvollkommenheit der frühesten Weise des Musikdruckes (Xylographie) rief die Erfindung der musikalischen Typographie hervor. In enger Beziehung zu der abweichenden Notation für Laute und Orgel (Tabulatur) entstand Musikstich auf Kupfer, und aus der Unvollkommenheit desselben dasjenige verbesserte Verfahren, welches heute überall Eingang gefunden hat und allgemein als die beste Weise angesehen wird, in welcher Musik zum Druck zu bringen ist.

Diese Weise, die wir hier nun zuletzt zu beschreiben haben, besteht nicht in einer gänzlichen Erneuerung, sondern nur in einer Weiterführung dessen, was die Kupferstecher bereits übten. Obwohl sie Musik zunächst in derselben Art ausführten, in welcher sonstige Kupferstiche hergestellt wurden, enthielt doch die Musik so viel einfach Mechanisches, was sich immer und immer wiederholte, dass auch bald Mittel ersonnen wurden, dieses durch mechanische Vorrichtungen, also in geringerer Zeit herzustellen. Die Italiener, Verovio und seine Nachfolger, leisteten hierin nicht viel, sondern hielten sich an die Züge der italienischen Notenhandschrift. Ihr Kupferstich erlangte daher niemals eine solche Ausdehnung und commercielle Bedeutung, dass er sich mit ihrem Typendruck hätte messen können, und Musik in Abschriften blieb dasjenige, was Italien im ganzen 17. und 18. Jahrhundert vorwiegend verbreitete.

Den völligen Gegensatz hierzu lieferten die Holländer. Diese copirten garnicht, druckten kaum nennenswerth mit beweglichen Lettern und brachten alles auf Kupferplatten. Hierbei wählten sie einfach diejenigen Notenformen, welche ihnen für den Stich die bequemsten waren, und die ausserordentlich ausgebildeten Handwerkskünste ihrer vielen Bilderstecher kamen auch bald den Musikstechern zu statten. Um 1700, als der Kupfer-Musikdruck sich in Holland so sehr erhob, ein bedeutender Handelszweig, zugleich aber auch ein Object des Neides und der Nachahmung für das Ausland wurde, sagte man, sie besässen allerlei besondere Mittel, um Musik schnell auf Kupfer zu bringen, die sie sorgfältig geheim hielten. Aehnliche mechanische Hülfsmittel hatten natürlich auch die Franzosen, denn zu den Hunderttausenden von viereckigen Noten, welche Baussen für Ballard stach, wählte er selbstverständlich Werkzeuge, die ihm hierbei die beste Hülfe leisteten. Man kann aber annehmen, dass diese Werkzeuge, auch die der Holländer, sich sämmtlich von denen der heutigen Notenstecher dadurch unterscheiden, dass sie nicht durch einen Schlag des Hammers, sondern mit blosser Handbewegung in die Platte gebracht, mit anderen Worten: nicht geschlagen, sondern gebohrt wurden. Noch um 1820 lebte in Leipzig der Stecher Töpfer, welcher erst in seiner späteren Lebenszeit vom Kupferstich übergegangen war zum Zinnstich, der sich um 1800 von Frankreich nach Deutschland verbreitete. Sein Schüler Friedr. Weissenborn, ein vorzüglicher Stecher (der Vater meines Stechers für die Händelgesellschaft Herm. Weissenborn) überkam von Töpfer die Werkzeuge für Kupferstich: dies waren nicht Stempel in unserem Sinne, nicht Punzen (engl. punches, franz. poinçons), sondern Bohrer. Die Arbeit ging hiermit verhältnissmässig schnell, und wir dürfen um so mehr annehmen, dass dieses die alten holländischen Erfindungen waren, weil sie der Natur des Materials entsprechen. Denn Noten schlagen kann man in der Weise nicht in Kupfer, wie in Zinn (pewter) und Zink.

Dies ist auch der Grund, warum ich die Eintheilung der 4. und 5. Periode nach dem Material gemacht habe und nicht danach, ob die Musik mit Stempeln oder aus freier Hand auf die Platte gebracht ist; ein solcher Unterschied lässt sich ohnehin nicht durchführen, weil die Thätigkeit der freien Hand, das Graviren, bei aller Musikherstellung dieser Art eine Hauptsache bleibt. Wie sehr die neue Weise von der Benutzung eines neuen Materials abhing, wird die folgende Darstellung lehren.

England bildete das Hauptabsatzgebiet für die musikalische Presse der Holländer. Der Bedarf wurde in England von Jahr zu Jahr bedeutender, namentlich seit Errichtung einer italienisch-englischen Opernbühne 1706. Musikverleger und Kupferstecher vermehrten sich schnell, und je mehr nun Musik im eignen Lande producirt, oder doch aufgeführt wurde, desto weniger konnte der Import aus Holland genügen und desto stärker war der Antrieb, alles selbst zu drucken. Dass es auch in London nach einiger Zeit Musikstecher auf Kupfer gab, die sich nach den besten französischen Mustern gebildet hatten, zeigt das erste Buch der »Suites de pièces pour le Clavecin« von Händel, welches 1720 erschien, von Cluer gestochen. Aber im Ganzen war der englische Kupferstich so mittelmässig, wie der damalige Typendruck in Deutschland. Wäre er indess auch besser gewesen, ja hätte man den holländischen Collegen auch alle ihre Schnellkünste ablernen können, sein Hauptfehler für England würde doch immer geblieben sein, dass er zu viele Zeit in Anspruch nahm. Dies wurde noch nicht so sehr fühlbar

in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Als aber 1720 die Royal Academy of Musik für Opern in London eröffnet wurde mit Werken der ersten lebenden Componisten, von den grössten Sängern und Instrumentalisten ausgeführt, vom allgemeinen Zulauf und Beifall begleitet: da war der Bedarf nach neuer Musik ein so grosser, dass die bisherige Weise, dieselbe zum Druck zu bringen, unerträglich wurde.

Der Antrieb, neue Wege ausfindig zu machen, war für einen eifrigen, mit aller Kraft emporstrebenden Geschäftsmann durch die eigenthümlichen Verhältnisse in den ersten Jahren der Londoner Opernakademie noch besonders stark. Händel nämlich machte Miene, die Drucke seiner Opern durch seinen Freund, Copisten und Cassenverwalter Johann Christoph Schmidt selber zu verhandeln; John Cluer erhielt sie zum Stich und Druck und war ebenfalls bei dem Vertrieb betheiligt. Cluer war ohne Zweifel damals der beste Stecher in London, aus diesem Grunde hatte Händel ihn gewählt. Aber ein anderer Mann war da, der auf ihre Verbindung mit ganz ausserordentlichem Missvergnügen blickte und über alles bestrebt war, den englischen Musikhandel hauptsächlich in seine Hand zu bekommen. Dies war John Walsh. An Cluer sah er, welche Vortheile ein guter Stich gewährte, und nun strebte er unermüdlich nach Verbesserungen in dieser Hinsicht. Auch suchte er sich um so mehr neue Quellen des musikalischen Verlages zu eröffnen, weil ihm die Hauptquelle, Händel, grösstentheils verstopft war. Sein Eifer war andauernd und nach einigen Jahren auch allseitig von Erfolg gekrönt. Die erste reife Frucht seiner Bestrebungen bildet ein Werk, welches 1724 erschien:

Musica sacra: or, Select Anthems in Score .... Compos'd by Dr. William Croft .... Printed for and sold by John Walsh .... [1724.] Folio.

Es ist nicht datirt, aber das Privilegium ist am 30. October 1724 ausgestellt. Dass mit dieser Publication im Musikdrucke etwas Besonderes vorlag, lehrt uns schon die Vorrede des Componisten, welche auf merkwürdige und bei solchen Gelegenheiten ungewohnte Weise folgendermaassen beginnt: »Weil dies die erste Veröffentlichung ist von englischer Kirchenmusik in einer neuen Druckweise, möge es nicht unpassend erscheinen, einige Vortheile derselben anzuführen, die sowohl für die Werke wie für ihre Aufführung daraus entstehen, dass die Musik in einer vollständigen und correcten Partitur erscheint.«*) An alten guten Kirchenstücken fehle es nicht, aber sie seien wenig verbreitet »wegen des Mangels, die verschiedenen Stimmen geordnet unter einander zu placiren, was bei der alten Druckweise nicht möglich war.«**) Mit dieser alten Weise meint er den Typendruck und führt die so gedruckte Partitur von Purcell's Te Deum und Jubilate als abschreckendes Beispiel von Fehlerhaftigkeit an. Die Verbreitung durch Abschriften sei noch immer das Gewöhnliche, aber diese veranlasse fast noch mehr Fehler. »Aus dieser kurzen Angabe der Uebelstände, welche durch fehlerhafte Drucke und unkundige Abschriften sowie daraus entstehen, dass die Kirchenmusik nicht in Partitur sondern blos in einzelnen Stimmen gedruckt oder copirt wird, muss nothwendig folgen, dass dieser neue Weg, solche Musik in einer gedruckten Partitur der Nachwelt zu überliefern, dieser Kunst im Allgemeinen sehr förderlich sein muss — *welche neue Kunst des Druckes durch das unermüdliche Bestreben des gegenwärtigen Verlegers in England zu einer viel grösseren Vollkommenheit gebracht ist, als in irgend einem Theile Europas,* deren vielfache Vortheile am besten aus dem praktischen Gebrauche ersehen werden«*) u. s. w. Der würdige Dr. Croft fährt in seiner Redseligkeit fort, diese Vortheile noch weiter auseinander zu setzen und hofft, gebildete Sänger würden fernerhin ihren Part direct aus der Partitur absingen; auch wünscht er (und mit ihm ohne Zweifel der Verleger), die Werke der früheren Kirchencomponisten möchten in dieser selben »vollkommenen und correcten Weise« zum Druck gelangen können, unterstützt durch die Subscription der Kirchenvorstände: aber über die neue Methode an sich sagt er nichts weiter.

Dr. Croft's Worte beziehen sich eigentlich nur auf den Notenstich im Gegensatze zum Druck mit Typen, und nur hinsichtlich der Kirchenmusik behauptet er, dass es das erste (grössere) Werk dieser Art sei. Dennoch würde man irren, wenn man bezweifeln wollte, dass durch »die unermüdliche Thätigkeit« von Walsh damals wirklich schon ein neuer Weg eingeschlagen war. Croft's Anthems waren nicht mehr auf Kupfer gestochen, sondern schon auf der seither gebräuchlichen Mischung von Zinn und Blei, für welche die englische Sprache den Namen Pewter besitzt. Die Anwendung eines neuen Materials lässt sich aus dem Stich erkennen. Derselbe ist zwar noch gänzlich mit freier Hand oder blossen Hülfsmitteln der Kupferstecher hergestellt, selbst die 1/4 Noten sind ohne Stempel gemacht: aber die Bewegung der Hand in diesen Noten, besonders in den Bogen und Balken, ist so, dass man auf ein weicheres Metall schliessen muss. Der Stich ist nicht gleichmässig, weil gewiss Mehrere daran gearbeitet haben; pp. 79—94 sind von Kupferstich kaum zu unterscheiden, aber die folgenden Seiten wieder sehr. Bogen wie sie z. B. pag. 128 sich finden, kann der Stecher so nur in Pewter in einem Zuge machen, nicht in Kupfer.

Alles hier Angeführte wird durch den später erschienenen zweiten Band von Croft's Anthems noch mehr bestätigt. Wenn wir nun den Beweis liefern, dass Zinnplatten damals schon im Gebrauche waren, so wird das oben Gesagte wohl nicht mehr bezweifelt werden. Im selben Jahre mit Croft's Anthems, aber noch mehrere Monate vor ihnen, erschien bei Cluer in einer zierlichen Octavausgabe Händel's neue Oper Julius Cäsar. Aus den Inseraten erfahren wir das Nähere. Nach einer vorläufigen Anzeige seiner allein rechtmässigen Ausgabe im London Journal v. 2. Mai 1724, schreibt Cluer am 6. Juni bestimmter: »Corrigirt und beziffert von Hrn. Händel's eigner Hand; desshalb nehme man sich vor incorrecten Raubdrucken in Acht — *auf grossen Zinn-Platten gemacht* (Corrected and Figur'd by Mr. Handel's own Hand; therefore beware of incorrect pirated Editions — *done on large Pewter Plates*).« Die Ausgabe erschien erst am 13. Juli, was zwei Tage zuvor angekündigt wurde: »The whole Opera of Julius Cæsar in Score. Compos'd by the celebrated George Frederick Handel of London, Gent., and Corrected and Figur'd by his own Hand; Price 15 s.« (The London Journal v. 11. Juli 1724.)

Die »grossen Zinnplatten« sollen bedeuten, dass, wie ein Blick auf die Edition zeigt, zwei grosse Octavseiten auf einer

---

*) »This being the first essay of publishing Church-Musick in England, after the manner of printing wherein this performance is done, it may not be improper to take notice of some of the advantages that may accrue to the science in general from this method of publishing the same, as also the benefit and ease that Performers in this way may receive, in order to their improvement in Musick, by having it laid before them in a complete and correct score.«

**) »for want of the art of regularly placing and ranging the Notes, a nicety which the old way of printing would not admit of.«

*) »From this short view, therefore, of the mischiefs of erroneous Printing and injudicious Transcribing of Church-Musick, and the inconveniences arising from the manner of writing and printing it in separate Parts and not in Score; it must necessarily follow, that this new way of conveying the same to posterity, by printing it in a complete Score, will greatly tend to the improvement and advantage of Musick in general; *which art of printing, by the indefatigable Industry of our present Undertaker, is brought to much greater perfection in England, than in any other part of Europe;* the manifold advantages whereof may best be known, and will be most effectually explained by the use and practice of it.«

Platte gestochen und von dieser gedruckt wurden. Die Anthems von Croft waren also nicht das erste Werk, welches auf Pewter-Platten gestochen wurde, wie ein Artikel in den »Printing Times« von 1876 behauptete. Auch kann Walsh hiernach nicht als der Erfinder dieser folgenreichen Neuerung angesehen werden; das von dem guten Dr. Croft ihm gespendete Lob, nach welchem er durch unermüdliches Bestreben den Musikstich in England zu einer viel grösseren Vollkommenheit gebracht habe, als derselbe in irgend einem andern Lande war, wäre 20 Jahre später begründet gewesen, wird aber damals zum Theile nur von der Freude dictirt sein, die erwähnten Kirchenstücke so unerwartet schnell und gut zum Druck gebracht zu sehen. Cluer hatte diese Neuerung früher als Walsh und hat auch als Fachmann offenbar mehr davon erfunden. Die näheren Umstände sind in Dunkel gehüllt; als Angelegenheit der Officin wurde die Sache so sehr mit Stillschweigen behandelt, dass wir ohne die beiläufige Angabe in dem einzigen Inserat vom 6. Juni 1724 überhaupt nichts davon wüssten. Waren Versuche mit solchen Platten nicht schon früher gemacht, so muss Walsh sofort dasselbe Material ergriffen haben, als er von Cluer's Stich des Caesar hörte. Soviel ist als gewiss zu betrachten, dass Cluer und Walsh die beiden Persönlichkeiten waren, welche diese Neuerung ins Werk setzten, und dass ihr Wettlauf in den Jahren 1720 bis 1729, wo Cluer starb und seine Wittwe nur noch kurze Zeit das Geschäft fortsetzte, die Umwandlung des alten Kupferstiches in den neueren Musikstich bewirkte. *)

War Cluer der erste, welcher Pewter statt Kupfer versuchte, so erkannte er doch keineswegs den eigentlichen Werth des neuen Materials. Einige Monate nach Caesar druckte er Händels neueste Oper Tamerlane, und auf dem Titel derselben prangt in grossen Lettern »Engrav'd on Copper Plates.« (Tamerlan erschien am 9. Januar 1725; s. Händel Bd. II, S. 125.) Auch noch 1729 bei Lothario, der letzten von ihm gestochenen Oper, hielt er sich an den Kupferstich. Wahrscheinlich machte der Druck Schwierigkeiten, die Farbe klebte, die Platten erhielten bei grösseren Auflagen Risse, wodurch man kopfscheu wurde, und dergleichen. Das Geschäft Cluer scheint Walsh von der Wittwe gekauft zu haben, wenigstens erschienen die Abdrücke Händel'scher Opern von Cluer's Platten etwa von 1730 an in seinem Verlage, und seit dieser Zeit beherrschte er den Londoner Musikverlag; Händel's Werke bildeten bei ihm den Mittelpunkt, wie die von Lully bei Ballard. Erst jetzt, bald nach 1730, gebrauchte man in Walsh's Officin Stempel (punches), die mit dem Hammer in die Platte geschlagen wurden, zuerst nur für die -Notenköpfe, bald aber auch für 𝅗-Noten, für den Text, für Instrumente, Vortragsbemerkungen u. dergl.; nur die grösseren Ueberschriften wurden noch lange Zeit frei gestochen. An der Hand der Original-Ausgaben Händel'scher Opern aus den Jahren 1720—1740 kann man den ganzen Process von seinen ersten Versuchen bis zur vollkommnen Ausbildung hin verfolgen. Und wer das Ganze vom Kupferstich bis zum Pewterstich mit Stempeln in einer einzigen Sammlung übersehen will, der muss die von Walsh aus jenen Opern-Editionen gewählten, in den Jahren 1725 bis 1740 in fünf Bänden erschienenen Opernarien, genannt »Apollo's Feast«, zur Hand nehmen.

Aus einem bisher in der Geschichte der Musik unbeachteten Nebenzweige ersehen wir abermals die grosse Bedeutung der Londoner italienischen Oper in den Jahren 1720 bis 1728, an deren Spitze Händel stand. Sie bildete damals nicht nur den Höhepunkt der theatralischen Musik durch ihre Composition, wie durch ihre Ausführung, sondern sie schuf auch ein musikalisches Publikum in England und regte dadurch gewerbliche Erfindungen und Fortschritte an, die ohne diesen Impuls wohl noch lange geschlummert hätten.

John Walsh, der das Musikgeschäft von seinem Vater überkam, wurde durch diesen unerwarteten musikalischen Aufschwung Englands der grösste Musikverleger des 18. Jahrhunderts und starb 1766 als ein reicher Mann. Seine Thätigkeit verdient eine ausführlichere Schilderung, als ihr hier zu Theil werden kann. Seine Verlagswerke sind nicht datirt, aber meistens mit Nummern bezeichnet, aus denen, unter Zuhülfenahme der Inserate, die chronologische Reihenfolge ziemlich sicher zu bestimmen ist. Mit der Jahreszahl wurden die englischen Musikdrucke seit 1710 nur ausnahmsweise versehen; diese Unsitte hatte ihre Quelle theils im Musikstich theils im Nachdruck und wurde, wie so vieles andere, aus Holland importirt.

Dafür, dass ich im vorigen Kapitel die Meinung zerstören musste, der musikalische Kupferstich sei eine englische Erfindung, kann ich hier nun vollen Ersatz bieten mit der durchaus sicheren Thatsache, dass die Einführung des Pewter und die auf Grund dieses Materials bewirkte Umbildung des Stich-Verfahrens in seiner Vereinigung von Stempeln und freiem Stich der Hand unter den angegebenen Verhältnissen in England zu Stande kam. Das Verfahren verbreitete sich nach und nach in die übrigen Länder und beseitigte die früheren Weisen; auf ihm beruht der gesammte moderne Notenstich. Die Bedeutung desselben ist also eine weit grössere, als die des musikalischen Kupferstichs, wenn auch eine Erfindung des 18. Jahrhunderts nicht so hoch antiquarisch klingt, wie eine des sechzehnten. Diese Bedeutung des Notenstichs liegt in seiner Selbständigkeit: das Verfahren ist nicht mehr abhängig vom Bilderschnitt, oder vom Bilderstich, oder vom Buchdruck, es hat sich lediglich nach den Gesetzen der musikalischen Notation ausgebildet. Aus diesem Grunde ist es etwas in sich Vollkommnes und steht daher mit Recht an der Spitze derjenigen Praxis, durch welche Musik zum Druck gebracht werden kann.

Merkwürdiger Weise sind aus der Officin von Walsh die Platten von mehreren Werken noch vollständig erhalten und bilden nun die wichtigste Rarität, welche von alten Resten des Musikdruckes auf unsere Zeit gekommen ist. Es sind folgende fünf Hauptwerke von Händel:

1. Das erste der Krönungs-Anthems, anfangend »Zadok der Priester« und in Händel's Zeit bekannt als Anthem »God save the king« . . . . 25 Platten.
2. Acis und Galathea . . . . 89 Platten.
3. Dettinger Te Deum . . . . 98 Platten.
4. Judas Makkabäus . . . . 208 Platten.
5. Messias . . . . 223 Platten, nämlich 188 für das anfängliche Werk und 35 für die späteren Zusätze als Appendix.

Ich habe die Werke so aufgeführt, wie sie vermuthlich der Reihenfolge nach gestochen sind. Die Platten vom Anthem und die von Acis und Galathea zeigen uns zum Theil den neuen Musikstich in den früheren Stadien und werden bald nach 1740 entstanden sein, während der Messias nicht vor 1760 zum Stich gekommen ist. Diese Platten befinden sich seit längerer Zeit

*) Indem hier Cluer und Walsh als die beiden Neuerer bezeichnet werden, vergesse ich nicht, dass neben ihnen noch Richard Meares als ein tüchtiger Stecher wirkte. In der Einleitung zu der musikalischen Abtheilung des oben erwähnten Kataloges der Caxton-Ausstellung wird S. 249 gesagt: »Richard Meares und John Walsh producirten geschlagene (stamped) Platten in London um das Jahr 1720«, nämlich von Pewter. Nun ist es sehr wahrscheinlich, dass sich auch Meares an dieser Neuerung lebhaft betheiligte, wie denn überhaupt die Frage, wer zuerst auf die Idee kam das neue Material zu versuchen, als eine offene bezeichnet werden muss. Aber was Meares anlangt, so habe ich über seine Priorität bis jetzt keine Beweise gefunden und weiss nur, dass er im Jahre 1720 als angesehener Stecher noch in Kupfer arbeitete, bei welchem Händel damals seine Oper »Radamisto« stechen liess »auf Kupferplatten (on copper plates)« wie der Titel besagt. Die Worte »um das Jahr 1720« sind also nicht ganz wörtlich zu nehmen; »um 1730« würde richtiger sein, namentlich was geschlagene Zinnplatten betrifft.

im Besitz des Hauses Novello & Co in London und sind so gut erhalten, dass um 1850 eine neue Auflage davon veranstaltet werden konnte, welche noch jetzt im Handel zu haben ist. Diese Edition erschien unter folgendem Titel, welcher aber mit Unrecht behauptet, dass die Werke sämmtlich zu Händel's Lebzeiten herauskamen und von ihm corrigirt wurden —:

»*Full scores of Handel's Works*, printed from the Original Plates engraved by Mr. Walsh, and which were corrected by Mr. Handel himself, and published in his lifetime, being the only five works which have been preserved, viz.: —

I. The Messiah., in Full Score, with the Appendix. *Price 25 s.*
II. Judas Maccabæus, Full Score. *25 s.*
III. Acis and Galatea, Full Score. *12 s.*
IV. The Coronation Anthem — »*Zadok the Priest*«, in Full Score. *3 s. 6 d.*
V. The Dettingen Te Deum, in Full Score. *Price 12 s.*

Known as Walsh's Edition.

London Sacred Music Warehouse.
Reprinted from the Original Plates by Novello and Co.,
69, Dean-street, Soho, and 35, Poultry.
1850.«

Auf solche Art kam der moderne Notenstich in England zu Stande zu einer Zeit, wo in Italien der Musikdruck fast ganz aufgehört hatte, und wo dort, wie in den übrigen musikalischen Ländern, die grössten Werke, namentlich Partituren, fast nur noch durch Abschreiben verbreitet wurden; so dass es schien, als ob sich die Zustände vor Erfindung des Musikdruckes im 15. Jahrhundert erneuern wollten.

Um 1750 verbreitete sich dieser Stich von England nach Frankreich, und wie er sich mit der Zeit dort erhob, so verfiel er in England. Der Stich an sich war in Frankreich stets geschmackvoll, weil hier seit langer Zeit die gute Schule der Noten-Kupferstecher wirkte; aber der Druck von Zinn-Platten stand gegen den englischen, wie er um 1740 war, weit zurück, was durch den Vergleich einer Londoner Händel'schen mit einer Pariser Gluck'schen Partitur recht ersichtlich wird. Italien verhielt sich theilnahmlos; aber von Frankreich kam der neue Notenstich nach Deutschland, zunächst an den Rhein (Bonn, Cöln) und von dort nach Leipzig. Wir haben schon früher bemerkt, dass der Musikdruck in seiner Vervollkommnung den Spuren der grossen Componisten folgte; dies geschah durch alle Jahrhunderte bis in unsere Zeit. Seit 70 Jahren etwa hat Leipzig nun den Vorrang. Die musikalischen Ereignisse sowie die technischen Ausbildungen, durch welche jene Handelsstadt eine solche Stellung erlangte, können hier nicht im Einzelnen beschrieben werden; es sei nur daran erinnert, dass Leipziger Stil und Methode in den letzten 25 Jahren nach Frankreich, England und selbst nach Italien verbreitet sind. Es hängt dies zusammen mit dem Massen-Musikdruck zu billigen Preisen, der unserer Zeit eigenthümlich ist und dadurch bewerkstelligt wird, dass die Abzüge von den Platten auf den Stein übertragen werden, was beliebig viele Abdrücke möglich macht und die Platten lange conservirt. Diese musikalische Lithographie ist jetzt der Rivale und das wahre Seitenstück zu dem Musikdruck mit beweglichen Typen. Welche von beiden Druckweisen die werthvollste oder unter Umständen zweckmässigste ist, hängt zum Theil von Zufälligkeiten ab, lässt sich daher im Allgemeinen nicht entscheiden; vieles, was jetzt nach Leipziger Art durch Stich und Druck vom Stein hergestellt wird, würde nach meiner Ansicht im Gewande des Typendruckes besser aussehen. Nur soviel dürfen wir als feststehend annehmen, dass der Druck direct von den gestochenen Platten beiden Verfahrungsarten gegenüber als das Vorzüglichere und Edlere erscheint, wesshalb er auch bei allen Haupt- oder Prachtausgaben der musikalischen Classiker (den bekannten Sammlungen der Werke Bach's, Händel's, Beethoven's, Mendelsohn's, Mozart's u. A.) zur Anwendung kommt. Die Herstellung der Platte wird neben dem mechanischen Theil zur Hälfte durch Graviren bewirkt, also durch eine Art von künstlerischer Thätigkeit, und dieser entspricht der Druck von der Platte, welcher die Arbeit in aller ihrer Feinheit wiedergiebt, wie der Abzug von Bildern im Kupfer- oder Stahlstich.

Beeinträchtigt wird dieser Druck bei grösseren Auflagen nur durch die Mängel des Materials, welches oft schon bei einer Auflage von Hundert Risse erhält und die Schärfe der Linien einbüsst. Hier ist die Benutzung des Zink statt Zinn und Blei ein augenscheinlicher Fortschritt, und man muss sich wundern, dass dieses Material nicht schon früher und allgemeiner angewandt ist. Ich habe das Zink im Jahre 1865 bei der Herstellung von Händel's Werken zuerst eingeführt, als ich Stecher engagirte, welche damit bereits seit einiger Zeit in kleinen obscuren Musikstücken operirt hatten, hauptsächlich weil ihnen die Mittel fehlten, die theureren Zinnplatten zu beschaffen; und das Oratorium »Sieg der Zeit und Wahrheit«, Band XX der Ausgabe der Händelgesellschaft, ist das erste grössere Werk, welches von Zinkplatten gedruckt ist.*) Seit jener Zeit habe ich gegen funfzig weitere Bände auf demselben Material herstellen lassen und bin von seiner Vorzüglichkeit mit jedem Jahre mehr überzeugt worden. Die Stempel sind in zwölf Jahren nicht mehr abgenutzt, als bei Zinn geschehen sein würde, die Platten erlauben eine sehr grosse Zahl von klaren, völlig reinen Abdrücken, ohne zu leiden, und das härtere Metall gestattet die Anwendung von feineren Schriften, als bei Zinnplatten der Fall ist. Desshalb habe ich bei der Händelausgabe die schönen englischen Schriften (»Old Style«) einführen können, was bei Zinn weit weniger angeht, obwohl man seit einigen Jahren angefangen hat es nachzuahmen. In dem Zink besitzen wir also ein Material, welches gestattet, im vollen Umfang mit Stempeln zu arbeiten, und welches dabei an Haltbarkeit wie im Druck dem Kupfer ähnlich ist. Es empfiehlt sich der ernstlichen Beachtung und Prüfung Aller, die mit diesem Geschäftszweige zu thun haben. In welchem Umfange es in den nächsten Jahrzehnten Zinn ersetzen wird, hierüber eine Meinung zu äussern dürfte überflüssig sein. Weil das Material härter, also für den Arbeiter anfangs schwerer zu bewältigen ist, wird dieser in unserer gewerblich revolutionären Zeit die Gelegenheit nicht unbenutzt lassen, um höhere Preise zu erpressen; und in der That ist dadurch auch schon die Einführung des Zink in Leipziger Officinen um zehn Jahre hingehalten. Aber was die Einsicht nicht vermag, das wird die Noth thun, ja sie hat es bereits gethan, denn seit einem Jahre ist mit dem eingetretenen Arbeitsmangel auch sofort das in die Acht erklärte Zink in Leipzig zu Gnaden angenommen. Es wird sich weiter Bahn brechen und wird neben dem Zinn für dasjenige Gebiet zur Verwendung kommen, auf welchem es am passendsten ist; und wegen seiner vielfachen Vorzüge gegen das alte Metall wird es mit der Zeit dominiren. Wäre es um das Jahr 1720 möglich gewesen, reines Zink für den Musikstich zu benutzen, so glaube ich, dass wir niemals von Zinn- und Blei- oder Pewter-Platten etwas gehört haben würden. *Chr.*

*) Diese Stecher hiessen Weissenborn, Reil und Juksch, von welchen der erstere noch gegenwärtig an der Händelausgabe arbeitet, der letztere aber als der eigentliche Urheber dieser Benutzung des neuen Materials anzusehen ist, welches ihm bei seiner Geschicklichkeit im Anfertigen von Zinktiteln nahe lag. Bereits im Jahre 1852 hat Juksch für Siegel in Leipzig ein kleines Werk auf Zink gestochen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Carl Reinecke. Ernstes und Heiteres. Zwölf Etüden mit vorausgehenden correspondirenden Fingerübungen und zwölf Tänzen für das Pianoforte. Op. 145. Pr. 7 *M*.

—— **Drei Clavierstücke** (Arioso, Gavotte, Scherzo). Nach den Violoncellstücken Op. 146 bearbeitet vom Componisten. Pr. *M* 2. 25.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

In Op. 145 zeigt sich der Componist als sorgsamer und praktischer Lehrer. Zuerst eine kleine Fingerübung, dann eine Etüde und darauf ein Tanz, Alles aus demselben musikalischen Motiv herausgebildet — eine gute Idee und nicht etwa trocken, sondern anregend und fesselnd ausgeführt. Die Tänze sind niedlich und nicht schwer zu bewältigen. Das Werk ist eine willkommene Gabe für Lehrer wie Lernende.

Dass auch die in Reinecke's Weise vorwiegend fein und graziös gehaltenen drei Clavierstücke Freunde finden werden, steht nicht zu bezweifeln. *Frdk.*

Instrumentales.

Emil Hartmann. Serenade (Idylle, Romance, Rondo-Finale) pour Clarinette (ou Violon ou Viola) Violoncelle et Piano. Op. 24. Copenhague, Wilhelm Hansen.

—— **Nordische Volkstänze** für Orchester componirt. No. 2. Alte Erinnerungen — Menuett, Op. 6ª. No. 3. Die Elfenmädchen und die Jäger — Scherzo, Op. 6ᵇ. Partitur Pr. 7 *M* 50 *Pf*. Berlin, W. Carl Simon.

Der Eindruck, den vorliegende Instrumentalwerke des dänischen Componisten auf uns machen, ist ein freundlicher. Der Componist gestaltet leicht, schreibt natürlich, fliessend, formgewandt, ohne darauf auszugehen, uns mit etwas ganz Apartem zu tractiren. Trotzdem er Skandinavier ist, lässt er von dem nordischen Ton, den sein Landsmann Gade in seinen ersten Werken mit besonderem Glück anschlug, in der Serenade nichts merken. In ihr herrscht eine gewisse ruhige Liebenswürdigkeit vor, sonst finden wir etwas ausgeprägt Charakteristisches nicht in ihr. Der erste Satz, dem ein kurzes Andante vorausgeht, ist ein Allegro (A-dur), »Idylle« bezeichnet. Wir hätten ihm etwas mehr hervorstechende Themen gewünscht, im übrigen klingt er recht freundlich. Ihm folgt eine Romanze (F-dur), unterbrochen durch ein kurzes niedliches Allegretto scherzando. Das Romanzenthema hätte gleichfalls eindringlicher sein können. Das Rondo-Finale (A-moll) fliesst wiederum gefällig und leicht dahin. Dass der Componist den Schlusssatz in Moll hält, während die beiden vorhergehenden Sätze in Dur stehen, ist eigenthümlich, ob wirkungsvoll für das Ganze, steht dahin. Für unser Gefühl liegt darin ein gewisses Abfallen. Die drei Instrumente sind geschickt und ihrer Natur entsprechend behandelt und das ganze Werk ist nicht schwer auszuführen. — Die uns in Partitur vorliegenden beiden nordischen Volkstänze sind betitelt: »Alte Erinnerungen« (Menuett) und »Die Elfenmädchen und die Jäger« (Scherzo). Ursprünglicher in der Erfindung als die Serenade und geschickt für grosses Orchester gesetzt, werden sie von guter Wirkung sein und sich bald Freunde erwerben. Jedes der beiden Stücke hat sein Eigenthümliches, das uns zu interessiren vermag. Wir adressiren die niedlichen kleinen Opera gern an Orchesterdirigenten und um so lieber, als mit ihrer Ausführung erhebliche technische Schwierigkeiten nicht verbunden sind. *Frdk.*

Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie. Mit einem Lexikon der Tänze. Von **Rudolph Voss**, Kgl. Tänzer und Hoftanzlehrer. Erfurt, Fr. Bartholomäus. (1878.) 402 Seiten 8.

Von dem, was man im besonderen Sinne eine »Studie« nennt, haben wir in dem vorliegenden Buche zwar nicht viel entdecken können, aber es ist immerhin als ein sehr unterhaltendes und auch mannigfach belehrendes Opus zu bezeichnen. Bei einer »Studie« denkt man an eine allseitige, systematische Behandlung des Gegenstandes; eine solche Bezeichnung würde die vor einigen Jahren erschienene Geschichte des Tanzes von Czerwinsky doch immer noch eher verdienen, als das vorliegende Werk, welches den Gegenstand etwas aphoristisch und ungleichmässig behandelt. Auch das »Kulturhistorische« schenken wir jedem Autor ganz gern, sofern bei geschichtlichen Beschreibungen nur das einfach und ehrlich Historische in Ordnung ist. Wir bemerken dies hauptsächlich nur, weil der Herr Verfasser in der Vorrede sagt, dass er in gegenwärtigem Buche »diesen Theil menschlicher Kultur und Kunst mit wissenschaftlichem Ernste zu erforschen und zu durchdringen suchte«. Wir müssen leider bekennen, dass wir diesen »wissenschaftlichen Ernst« ausser in den angeführten Worten nirgends sonst haben entdecken können. Als kürzesten und besten Beweis setzen wir den ganzen ersten Abschnitt hierher, der Leser mag dann urtheilen. Er lautet:

»Ursprung des Tanzens. Wenn wir nach dem Ursprung des Tanzens fragen, so ist die einfachste Beantwortung und Erklärung dieser Frage die: das Tanzen ist in der menschlichen Natur begründet. Sehen wir die kleinsten Kinder in ihren Freuden sich bewegen, so werden wir gewisse — man kann dreist sagen — graziöse, sogar rhythmische Bewegungen bei ihnen finden. Dass nun diese Bewegungen mit den Lebensjahren, je nach der Körperconstitution und der Landescultur sich weiter ausbilden, sich gewissen Gesetzen unterwerfen, ist eben auch in der menschlichen Natur begründet.

»Da hätten wir eigentlich Alles, was von dem Ursprung des Tanzens zu sagen wäre.

»Die Frage: Wer ist der Urheber des Tanzens? ist schon vielfach aufgeworfen und untersucht, aber nie richtig und genügend beantwortet worden. Joh. von Münster, der im Jahre 1594 (auch 1673 Basel) unter dem Titel: ‚Tanzfest der Töchter Sichem', über das Tanzen geschrieben hat, ist sehr bemüht und kann doch nicht schlüssig werden: ‚ob Phidamon, ein Edelmann in Delphi, bei dem Phytio deinbro allererst das Tanzen angefangen habe Anno M. C. 2671, oder Curetes ex Corybantes Anno 3656, oder ob Jubal*), wie der Geigen [Geiger] und Pfeifer, also auch des Tanzens Urheber sei; oder Orpheus, oder Erato, eine von den Musen, oder Romulus, oder endlich Hiero Siculus.'

»Ferner sollen — nach Lucian — Urheber des Tanzens sein: ‚Andron, ein sicilianischer Flötenspieler, und Rhea, welche den Priesterinnen in Phrygien auf Creta das Tanzen gelehrt haben soll.'

»Während die Talmudisten die Erfindung des Tanzens den Engeln im Paradiese zuschreiben, (Vulpius, Curiositäten) möchten alte theologische Streitschriften, welche die Tanzfrage erörtern, gern dem Teufel die Urheberschaft des Tanzens zuwenden, kommen indess insgemein zu dem Schlusse: ‚Ob ein besonderer Teufel, mit Namen Schick den Tanz, alles Tanzens Urheber sei, ist auch ungewiss.'« (S. 1—2.)

Wenn mit einer derartigen Begründung des Ursprunges der Tänze dem wissenschaftlichen Ernste Genüge gethan wäre, so würde die Wissenschaft ein gar bequemes Geschäft sein. Der

*) 1. B. Mos. 4, 21. »Und sein Bruder hiess Jubal, von dem sind hergekommen die Geigen und Pfeifen.« [lies: Geiger und Pfeifer.]

Verfasser nimmt sich nicht einmal die Mühe, die Druckfehler zu verbessern und die ganze Darstellung — wenn man Dergleichen überhaupt eine Darstellung nennen soll — ist höchst schlotterig. Was soll es z. B. heissen, dass ein Münster im Jahre 1594 und »auch 1673« über das Tanzen geschrieben habe? Die beiden Zeiten liegen 80 Jahre auseinander, das würde also einen gar langlebigen und hinsichtlich des Tanz-Objectes ausdauernden Autor abgeben! Herr Voss will damit allerdings vermuthlich nur zwei verschiedene Auflagen desselben Buches anführen, aber das ist doch nicht die Art wie der »wissenschaftliche Ernst« verfährt. Der Herr Verfasser streiche also die betreffenden Worte in seiner Vorrede, dann ist alles gut. Sollen wir dagegen seine Leistung vom Standpunkte ernster Wissenschaftlichkeit beurtheilen, so wird er schlimm wegkommen. Wir finden diese Leistung in ihren Grenzen durchaus erfreulich und empfehlenswerth, sind auch garnicht auf eine streng sachlich-systematische Behandlung erpicht, am wenigsten bei einem so leichtfüssigen Gegenstande, und können recht gut Spass verstehen, nur nicht hinsichtlich dessen was den »wissenschaftlichen Ernst« betrifft.

Das vorliegende Buch enthält nun Aphorismen, und zwar durchweg höchst unterhaltende Aphorismen zur Geschichte des Tanzes, die in ihrem Werthe nichts dadurch verlieren, dass jeder Leser, der den Gegenstand seit einiger Zeit im Auge gehabt hat, sehr leicht Zusätze oder Verbesserungen anbringen kann. Weil man von Anbeginn der Welt getanzt und auch Manches darüber niedergeschrieben hat, ist der vorhandene Stoff ein sehr reicher.

Der Verfasser ist kgl. Tänzer und Tanzlehrer in Berlin, er behandelt zunächst den Tanz an sich, nicht eigentlich den musikalischen Tanz; doch wird überall auf die Musik Rücksicht genommen, so dass auch nach dieser Seite hin die Ausbeute nicht unerheblich ist. Ein »Lexikon der Tänze« füllt über 100 Seiten und beschliesst den Band. Es erweist sich als sehr nützlich und wird zur Verbreitung dieses Buches wesentlich beitragen. Die Tänze sind auch im Lexikon nach den verschiedenen Nationen getrennt. Eine Vereinigung aller unter dasselbe Alphabet würde vielleicht vortheilhafter gewesen sein.

Bericht aus Leipzig.

(Fortsetzung.)

Das Wunderkind Dengremont hat in mehreren Concerten die Leipziger enthusiasmirt; hoch gehen freilich die Wogen des Enthusiasmus hier überhaupt nicht leicht, das Publikum ist zu blasirt. Möchte der kleine Virtuose die Zeit, welche zwischen dem Ende der Wunderkindschaft und der vollen Entwickelung des Jünglings liegt, weise benutzen; wer so früh schon Virtuose ist, in dem muss ein guter Musiker stecken — wenn er nur zur Entwickelung gelangt! sonst wird aus dem Wunderknaben ein Mann mit getäuschten Hoffnungen. Es wäre Sünde, den Menschen und Musiker dem schnöden Mammon zu Liebe verkümmern zu lassen. — Der Riedel'sche Verein hat uns wieder mit zwei vortrefflichen Concerten bedacht, einem kleineren und einem grösseren. Das erstere am 2. Febr. glich einer höchst instructiven durch praktische Beispiele illustrirten Vorlesung über Musikgeschichte. Zwei Festlieder und ein Choral von J. Eccard, die »bittre Trauerzeit« von Wolfgang Frank, die 11sätzige Motette »Jesu meine Freude« von J. Seb. Bach, dazwischen eingestreut der XIII. Psalm von G. M. Clari und Palestrina's 8stimmiges *Stabat Mater* und 4stimmiges *Ecce quomodo* bildeten den Inhalt, welcher durch ziemlich umfangreiche historische Notizen auf dem Programm auch dem grösseren Publikum seiner Bedeutung nach verständlicht wurde. Dr. W. Rust, der verdienstliche Bach-Editor, zur Zeit Organist an der Thomaskirche und Lehrer am Conservatorium, eröffnete das Concert mit Präludium und Fuge (C-dur) von Bach und gab ausserdem noch Händel's C moll-Sonate für Oboe und Orgel. Das grosse Concert am 14. März zerfiel in zwei schlecht zu einander passende Theile: Cherubini's Requiem und Liszt's 13. Psalm. Wenn auch Cherubini nicht im alten Geleise wandelt, so ist doch von seinem rigorosen Ernste und seiner classischen Gemessenheit ein himmelweiter Sprung zu Liszt's mit allen harmonischen und melodischen, instrumentalen und vocalen Mitteln modernster Tonmalerei und schwelgenden Gefühlsausdrucks ausgestattetem Werke. Letzteres wird in einer durchaus modernen Umgebung, wie sie z. B. die Kirchenconcerte des Allgemeinen deutschen Musikvereins bieten, ganz anders wirken. Nach dem Requiem von Cherubini hat es zunächst etwas durchaus Abstossendes; die Musik, die wir gewohnt sind im Theater zu hören, will uns in der Kirche nicht recht munden. Die Ausführung beider Werke war eine vortreffliche. Dr. Rust spielte eine Fuge von C. Piutti (Op. 1 No. 1) und ein Phantasiestück von W. C. Rust (seinem Oheim).

Von den letzten sieben Gewandhausconcerten war so ziemlich jedem eine besondere Physiognomie aufgeprägt, sei es dass ein Werk oder Werke eines Meisters den Abend ausfüllten, oder dass ein hervorragender Gast das Interesse auf sich concentrirte. Im 15. »Paradies und Peri« als einzige Nummer, im 16. Mendelssohnfeier, im 17. Sauret, im 18. Saint-Saëns, im 19. die Beethoven'sche »Nenute«, im 20. Frau Wilt, im 21. endlich Beethovenfeier. Ausser Frau Wilt, die mit der Wahnsinnsarie aus Hamlet (Thomas) und Liedern von Schubert, Jensen, Franz beim Publikum Furore und bei der Kritik Fiasko machte (ich rechne mich in diesem Falle mehr zum Publikum), hörten wir an Sängerinnen Frau Schimon-Regan, die sich uns in der angenehmsten Weise wieder in Erinnerung brachte und zwar im 16. und 17. Concert, in jenem mit Mendelssohn'schen Clavierliedern und Gesängen der Sommernachtstraum-Musik, in diesem mit der Arie »*Se il padre*« aus Idomeneo und Liedern von Schumann und Schubert, heide Male mit bestem Erfolg, sowie im 18. Concert Frau Walter-Strauss (Arie aus »Il re pastore« und Lieder von Schubert, Brahms und Walter), die aber nur eine laue Aufnahme fand. Im übrigen bekamen wir nur Damen zu hören, die wir hier immer hören, Frl. Hohenschild und Frl. Schotel; einmal (in Paradies und Peri) Frl. Fillunger, die wir immer gern hören, und im 19. Concert in der neunten Symphonie und Erlkönigs Tochter Frl. Scharwenka, die wir noch nicht kannten, die aber nur eine mässige Meinung von ihrer Leistungsfähigkeit zu erwecken vermochte. Im Pensionsfondsconcert sang Frl. Gips (Concertarie von Mendelssohn und Lieder von Reinecke, Schubert, Brahms) zur allgemeinen Zufriedenheit. Die Tenorsoli in »Paradies und Peri« vermittelte Herr Dr. Gunz in der vorzüglichsten Weise; den Olaf in Erlkönigs Tochter, das Recitativ etc. in der neunten Symphonie Herr Carl Meyer kaum minder glücklich; neu war uns der Vertreter des Tenorparts in der Neunten, Herr Oscar Brühl, der indess zu befangen war, um ein Urtheil zu gestatten, wie weit er sein offenbar gutes Material zu beherrschen versteht. — Die Frage, ob von den beiden neuen Geigenheroen Sarasate und Sauret der eine oder der andere der grössere sei, wollen wir unerörtert lassen; beide besitzen eine eminente Technik, beide einen bestrickenden Wohllaut des Tones. Wenn mir Sauret's Ton etwas bedeckter, etwas weniger strahlend erschien, so mag das vielleicht eine Folge von Zufälligkeiten gewesen sein. Er spendete Bruch's erstes Concert und Ballade und Polonaise von Vieuxtemps. Ausser ihm und unserm Concertmeister Herrn Schradieck, der im Pensionsfondsconcert das Fis moll-Concert von Ernst vortrefflich spielte, hatten wir Sologeiger nicht in den genannten sieben Gewandhausconcerten zu bewundern. — Die hervorragendste pianistische Leistung ausser Bülow's

Heldenthat war Saint-Saëns' Vortrag von Beethoven's G moll-Concert und desselben Meisters Variationen in F-dur. Der reichliche wohlverdiente Beifall veranlasste ihn, eine Handgelenk-Etüde eigener Composition zuzugeben, deren Schwierigkeit geradezu haarsträubend war (Motiv:). Seine Symphonie in A-moll, welche Herr Saint-Saëns selbst dirigirte, hatte dagegen keinen nambaften Erfolg. Das Abweichen vom Hergebrachten ist zwar in vielen Fällen nicht nur pikant, sondern auch fruchtbar für die Kunst; allein es kann auch dahin führen, dass es den Hörer abstösst. So hier. Der erste Satz der Symphonie ist etwa ein grösser ausgeführtes Pendant zu Scarlatti's Katzenfuge. Das Thema geht terzenweise herab von *e* bis *gis* durch die ganze A moll-Tonart wenn ich mich recht erinnere im 6/8-Takt . Als Schrulle, als Scherz mag das passiren; mit dem Begriff der Symphonie sind wir aber gewohnt anderen Inhalt zu verbinden, höchstens lassen wir uns im Scherzo gutwillig dergleichen serviren. Auch der Walzer, welchen der Autor, wie es scheint, mit besonderer Liebe dem Scherzo einverleibt hat, scheint uns in ein symphonisches Werk nicht zu gehören; er ist ganz nett, aber — unsymphonisch. Der flotte, aber auch nicht etwa grossartige letzte Satz fand und verdiente den meisten Beifall. Eine äusserst geschmeidige Beweglichkeit ist neben genialen pikanten Einfällen das Eigenthümliche des Componisten Saint-Saëns; einen grossen ernsthaften Zug dagegen, so etwas wie Beethoven'sche Energie des Empfindens, habe ich vergebens bisher in seinen Werken gesucht. Wie ganz anders geartet ist doch dagegen die zweite Symphonie von Brahms! zwar — Manches scheint auch hier gesucht, ich gestehe offen, dass die Schönheit des zweiten Satzes auch nach der Aufführung im 20. Concert sich mir noch nicht erschlossen hat —, aber Brahms'sche Gesuchtheit ist Grübelei, faustisches Suchen nach der Lösung schwieriger Probleme, während Saint-Saëns' Pikanterien, sobald sie nicht gefallen, abstossend wirken und uns skelettartig angrinsen. Allein schon die köstliche Wirkung der Hörner in der Brahms'schen Symphonie giesst einen Zauber über das ganze Werk aus, der unwiderstehlich gefangen nimmt. — Von Novitäten ist sonst nicht viel mehr zu melden. Im Pensionsfondsconcert dirigirte Franz Ries eine neue »Dramatische Ouvertüre«, welche sich als eine gut gearbeitete Ouvertüre erwies; ausserdem wurde gespielt Georges Bizet's Musik zu Alphonse Daudet's »L'Arlésienne«, leichte französische Musik, aber gefällig, wenn auch manchmal forcirt pikant. Eine Novität, die wohl eine etwas freundlichere Aufnahme verdient hätte als sie fand, war Heinrich von Herzogenberg's »Concert für sieben Blasinstrumente mit Begleitung des Streichorchesters«. Der Name Concert ist nicht im modernen Sinne zu fassen; dass dies geschehen, mag die laue Aufnahme mit verschuldet haben. Vielleicht hätte die Bezeichnung Divertissement oder dergl. einer solchen Gefahr begegnen können. Die Composition gehört unter die gute Musik, hat freilich mehr den Charakter der Kammermusik als der Orchestermusik. — Zur Vervollständigung der Programme habe ich noch zu erwähnen, dass im 15. Concert Frl. Emma Emery das Mendelssohn'sche Concert spielte (eine gute, beifällig aufgenommene Leistung) und dass folgende Ouvertüren und Symphonien aufgeführt wurden: Ouvertüre zu Athalia (16. Concert), zu Euryanthe und Zauberflöte (17. Concert), zu Lodoiska (18. Concert), zu Leonore No. 1 (20. Concert), die vollständige Musik zu Egmont, der verbindende Text gesprochen von Jaffé (21. Concert); Symphonie A-dur (No. 1) von Reinecke (17. Concert), C-moll von Beethoven (21. Concert). Sonach ist der zweite Theil der Saison besser verlaufen als die ungünstigen Auspicien des ersten erwarten liessen.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

Fuchs, Albert, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Comp. 1877.

Erstes Heft. 2 ℳ 80 ₰.

Sechs Lieder für Mezzo-Sopran, Sopran oder Tenor.

No. 1. »Es schauen die Blumen alle zur leuchtenden Sonne hinauf«, von *H. Heine.* 60 ₰.
No. 2. »Am leuchtenden Sommermorgen, da geh' ich im Garten herum«, von *H. Heine.* 50 ₰.
No. 3. »Und wüssten's die Blumen, die kleinen, wie tief verwundet mein Herz«, von *H. Heine.* 50 ₰.
No. 4. »Mir träumte von einem Königskind mit nassen blassen Wangen«, von *H. Heine.* 60 ₰.
No. 5. »Ach wärst du mein, es wär' ein schön'res Leben«, von *Nic. Lenau.* 50 ₰.
No. 6. Die Ilse: »ich bin die Prinzessin Ilse und wohne auf Ilsenstein«, von *H. Heine.* 1 ℳ.

Zweites Heft. 1 ℳ 80 ₰.

Drei altdeutsche Volkslieder aus: »Des Knaben Wunderhorn« für Sopran oder Tenor.

No. 1. Drei Reiter am Thor: »Es ritten drei Reiter zum Thor hinaus, Ade«. 50 ₰.
No. 2. Knabe und Veilchen: »Blühe kleines Veilchen, still auf grüner Flur«. 80 ₰.
No. 3. Rosmarin: »Es wollt' die Jungfrau früh aufstehn, wollt' in des Vaters Garten gehn«. 80 ₰.

Drittes Heft. 2 ℳ 80 ₰.

Schilflieder von *Nic. Lenau.* Liedercyklus für Alt (Mezzosopran oder Bariton).

No. 1. »Drüben geht die Sonne scheiden und der müde Tag entschlief«. — No. 2. »Trübe wird's, die Wolken jagen und der Regen niederbricht«. — No. 3. »Auf geheimem Waldespfade schleich' ich gern im Abendschein«. — No. 4. »Sonnenuntergang, schwarze Wolken ziehen, O! wie schwül und bang«. — No. 5. »Auf dem Teich, dem regungslosen, weilt des Mondes holder Glanz«.

Gade, Niels W., Op. 34. **Idyllen** für das Pfte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Friedr. Hermann. Complet 3 ℳ 50 ₰.
Einzeln:
No. 1. Im Blumengarten. (In the Flower Garden.) 1 ℳ 80 ₰.
No. 2. Am Bache. (By the Brook.) 1 ℳ 50 ₰.
No. 3. Zugvögel. (Birds of passage.) 1 ℳ 50 ₰.
No. 4. Abenddämmerung. (Evening-Twilight.) 1 ℳ 00 ₰.

Glück, August, Op. 18. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Compl. 3 ℳ.
Einzeln:
No. 1. Stille Genügsamkeit: »Du siehst mich an und kennst mich nicht«, von *Hoffmann von Fallersleben.* 80 ₰.
No. 2. An ein schönes Mädchen: »Wie die Ros' in deinem Haare«, von *Nic. Lenau.* 50 ₰.
No. 3. Der traurige Wandersmann: »Als ich Abschied nahm«, von *Jul. Sturm.* 60 ₰.
No. 4. Lied: »Wenn dein Auge freundlich in das meine blickt«, von *Jul. Sturm.* 80 ₰.
No. 5. Im Kahne: »Hoch über mir der Sterne Pracht«, von *Jul. Sturm.* 50 ₰.
No. 6. Liebesfriede: »Da kommen sie und sagen«, von *Ludw. Pfau.* 80 ₰.

Hegar, Friedrich, Op. 10. **Drei Gesänge** für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Compl. 3 ℳ. Einzeln:
No. 1. Aussöhnung: »Die Leidenschaft bringt Leiden!« von *Joh. Wolfgang von Goethe.* 1 ℳ 70 ₰.
No. 2. Die Stille: »Wie der Mond im Silberschimmer feiernd durch die Lüfte schwebt!« von *F. A. von Heyden.* 1 ℳ 70 ₰.
No. 3. Herzens-Frühling: »Thu' dich auf in deinen Tiefen, Herz«, von *Felix Dahn.* 1 ℳ 70 ₰.

Huber, Hans, Op. 47. **Zu Maler Nolten.** (Ed. Mörike.) **Sonate** für das Pianoforte zu zwei Händen. 5 ℳ.

Keller, Robert, Zwei Paraphrasen über beliebte Lieder für Pianoforte zu zwei Händen.
No. 1. Grädener, C. G. P., Op. 44. No. 6. Abendreihn: »Guten Abend, lieber Mondenschein!« von *Wilh. Müller.* 1 ℳ 50 ₰.
No. 2. Levi, Herm., Op. 2. No. 6. Der letzte Gruss: »Ich kam vom Walde hernieder«, von *J. von Eichendorff.* 1 ℳ 30 ₰.

Kirchner, Theodor, Op. 42. **Mazurkas** für Clavier. Heft 1. 3 ℳ. Heft 2. 4 ℳ. Einzeln:
No. 1 in Gmoll. 2 ℳ. No. 2 in Esdur. 1 ℳ 30 ₰. No. 3 in Gmoll. 1 ℳ 30 ₰. No. 4 in Asdur. 1 ℳ 60 ₰. No. 5 in Fmoll. 2 ℳ 30 ₰. No. 6 in Amoll. 1 ℳ 30 ₰. No. 7 in Cdur. 1 ℳ 30 ₰.

Merkel, Gustav, Op. 127. **Waldbilder.** Fünf Characterstücke für Pianoforte zu vier Händen. Complet 4 ℳ. Einzeln:
No. 1. Jagdzug. 1 ℳ 30 ₰. No. 2. Waldesrauschen. 1 ℳ 30 ₰.
No. 3. In düstrer Schlucht. 1 ℳ 60 ₰. No. 4. Waldidyll. 1 ℳ 30 ₰.
No. 5. Einsiedlers Abendlied. 1 ℳ.

—— Op. 128. **Zwei Militair-Märsche** für Pianoforte zu vier Händen.
No. 1. Defilirmarsch in Es. 2 ℳ.
No. 2. Trauermarsch in Cmoll. 2 ℳ.

Puchtler, Wilhelm Maria, Op. 28. **Namenlose Stücke** (in Mazurkeform) für das Clavier zu vier Händen. Compl. 3 ℳ 50 ℳ. Einzeln:
No. 1 in Adur. No. 2 in Bdur. No. 3 in Hmoll. No. 4 in Fismoll. No. 5 in Cismoll à 1 ℳ 30 ₰.

—— Op. 40. **Characterstudien** für das Pianoforte. Heft 1. 2 ℳ 50 ₰. Heft 2. 2 ℳ 80 ₰. Einzeln:
No. 1. Waldeinsamkeit. 1 ℳ 60 ₰. No. 2. Zigeunermusik. 1 ℳ 10 ₰. No. 3. Dona nobis pacem. 1 ℳ 10 ₰. No. 4. Resolution. 1 ℳ 10 ₰. No. 5. Verlorne Heimath. 1 ℳ 30 ₰. No. 6. Humoreske. 1 ℳ 10 ₰.

—— Op. 41. **Characterstudien** (2te Folge) für das Pianoforte. Heft 1. 3 ℳ. Heft 2. 3 ℳ 50 ₰. Einzeln:
No. 1. Unter Cypressen. 1 ℳ 30 ₰. No. 2. Sturm und Drang. 1 ℳ 60 ₰. No. 3. Basso ostinato. 1 ℳ 30 ₰. No. 4. Liebeslied. 1 ℳ 60 ₰. No. 5. Ein Nachtbild. 1 ℳ 30 ₰. No. 6. Tanz-Caprice. 1 ℳ 60 ₰.

Schröder, Carl, Op. 48. **Zehn leichte Etuden** für Violoncell. Eingeführt am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig. 3 ℳ.

Volckmar, Dr. W., Op. 368. **Acht Festspiele** für die Orgel. Heft I. 3 ℳ. Heft II. 3 ℳ. Einzeln:
No. 1 in Cdur. No. 2 in Ddur. No. 3 in Esdur. No. 4 in Edur. No. 5 in Fdur. No. 6 in Gdur. No. 7 in Adur. No. 8 in Bdur à 90 ₰.

Einzelausgaben früher erschienener Werke.

Beethoven, L. van, Zwölf Contre-Tänze für Orchester. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner.
Einzeln:
No. 1/2 in Cdur u. Adur, No. 3 in Ddur, No. 4/5 in Bdur und Esdur, No. 6/7 Cdur und Esdur, No. 8/9 Cdur und Adur, No. 10/11 in Cdur u. Gdur, No. 12 in Esdur à 60 ₰.

—— **Zwölf Menuetten** für Orchester. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner.
Einzeln:
No. 1 in Ddur, No. 2 in Bdur, No. 3 in Gdur, No. 4 in Esdur, No. 5 in Cdur, No. 6 in Adur, No. 7 in Ddur, No. 8 in Bdur, No. 9 in Gdur, No. 10 in Esdur, No. 11 in Cdur, No. 12 in Fdur à 60 ₰.

—— **Zwölf deutsche Tänze** für Orchester. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner.
Einzeln:
No. 1 in Cdur, No. 2 in Adur, No. 3 in Fdur, No. 4 in Bdur, No. 5 in Esdur, No. 6 in Gdur, No. 7 in Cdur, No. 8 in Adur, No. 9 in Fdur, No. 10 in Ddur, No. 11 in Gdur à 60 ₰. No. 12 in Cdur 1 ℳ 30 ₰.

Hiller, Ferdinand, Op. 180. **Instrumentalstücke und Chöre** zum dramatischen Märchen »Prinz Papagei« von *C. A. Görner.*
Einzeln:
No. 1. Kakadu-Ouverture. 2 ℳ 70 ₰.
No. 2. Marsch und Chor. (Zum Empfang des Königs Simplex.) 1 ℳ 30 ₰.
No. 3. Entreact. (Das Blutgebirge.) 1 ℳ 20 ₰.
No. 4. Chor der Moosleute. 1 ℳ 50 ₰.
No. 5. Verwandlung und Feenchor. 1 ℳ 50 ₰.
No. 6. Kukukstanz. 1 ℳ 80 ₰.
No. 7. Verwandlung und Katzenchor. 1 ℳ 30 ₰.
No. 8. Entreact. (In den Lüften.) 2 ℳ 40 ₰.
No. 9. Zum Schluss. 2 ℳ 10 ₰.

Krebs, J. L., Grosse Fantasie und Fuge für die Orgel.
Einzeln:
No. 1. Fantasie. 1 ℳ 80 ₰. No. 2. Fuge. 1 ℳ 50 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. April 1879. **Nr. 17.** XIV. Jahrgang.

Ueber die Unsittlichkeiten in unseren Operntexten.

Die Ueberschrift hätte auch lauten können »Ueber die Unsittlichkeit der modernen Operntexte«, weil es namentlich die in jüngster Zeit entstandenen Stücke sind, welche hier ins Auge gefasst werden. Wir wählen aber absichtlich einen allgemeineren Titel, denn wir möchten verhüten, dass unsere Worte als eine Polemik gegen diese allerneuesten Operntexte aufgefasst werden; sie wollen, ohne irgend welche Feindseligkeit, nichts sein, als die unbefangene Betrachtung einer Lage, die schon seit längerer Zeit besteht, aber nachgerade eine gemeinschädliche Gestalt angenommen hat.

Die momentane Veranlassung zur Mittheilung unserer Gedanken hierüber bildet ein Schriftchen von acht Octavseiten, welches Herr Kapellmeister H. Dorn in Berlin soeben veröffentlicht hat, unter dem etwas auffallenden Titel: »Gesetzgebung und Operntext. Eine Schrift für Männer.« *) Der bejahrte Herr Verfasser hat sich im Laufe der letzten Jahre bereits über allerlei musikalische Streit- und Tagesfragen recht häufig vernehmen lassen, und zwar in jenem erregten und etwas polternden Tone, wie er alten Leuten eigen zu sein pflegt, wenn sie noch so spät sich unter die Kämpfer mischen. Viele Freude hat er desshalb an seiner Polemik noch nicht erlebt, vielen Erfolg kann er nicht aufweisen. Auch von dem gegenwärtigen Schriftchen meint der Verfasser zum Schluss: »Dass diese zeitgemässen Betrachtungen, gerade weil sie unumwunden die Wahrheit aussprechen, eine Menge heftiger Angriffe hervorrufen können, davon bin ich sehr wohl überzeugt; aber in solchen Fällen bekenne ich mich schon seit fünfzig Jahren zu dem schriftstellerischen Grundsatz von Goethe: so lange man mich nicht beschuldigt, silberne Löffel gestohlen zu haben, werde ich schweigen!« (S. 8.) Finis. Der erste Angreifer in diesem Falle war aber doch Herr Dorn, und wenn nun die zuerst Angegriffenen denselben Goethe'schen Grundsatz von den silbernen Löffeln sich angeeignet haben, so werden sie ebenfalls schweigen, also ihn nicht wieder angreifen. Der Verfasser muss dieses billigen, da es nach seiner eigenen Erklärung ein höchst weiser Spruch ist; aber er käme damit um seine Angriffe. Doch was geht uns dies an, und wesshalb machen wir hierüber Worte? Nur desshalb, um daran zu erinnern, dass es dem Herrn Verfasser noch immer nicht gelungen ist, Geschick und Takt auf schriftstellerischem Gebiete dem früher in der Musik bewährten gleich zu machen. Wir haben solches schon mehrfach bedauert, weil seine Worte wegen der ihm zu Gebote stehenden reichen Erfahrung ein grosses Gewicht besitzen könnten, und wir bedauern es abermals im vorliegenden Falle.

Besonders im vorliegenden Falle, denn der Gegenstand ist wichtig und dringlich. Aber es wäre zu wünschen, dass der Verfasser ihn demgemäss behandelt hätte, nicht etwa noch erregter und heftiger, wohl aber eingehender und allseitiger. Dadurch erst, behaupten wir, hätte sich ein dauernder nachhaltiger Eindruck erzielen, also das von dem Verfasser erstrebte Ziel erreichen lassen. Jetzt werden diejenigen ihm beistimmen, welche längst davon überzeugt waren; auch mag es sein, dass hin und wieder ein Einzelner wohlthätig aufgeschreckt wird — aber die verirrte Menge, auf welche es doch eigentlich abgesehen ist, wie wird diese sich verhalten? Wir fürchten, sie wird sich angegriffen fühlen und bei ihrem »Geschmack« beharren. Denn die »Wahrheit« hat Herr Dorn ihr wohl gesagt, aber die Augen hat er ihr doch eigentlich nicht geöffnet, und nur das letztere vermöchte eine Umkehr zu bewirken.

Dies alles ist nicht im Entferntesten geäussert, um gegen das Schriftchen zu polemisiren. Wir machen hiermit vielmehr nur einen Versuch, eine Basis zu finden, auf welcher wir uns mit dem Herrn Verfasser verständigen können. Was uns dazu ermuthigt, sind die Schlussworte desselben, in welchen er gesteht: »Wir sind Alle schuldig, die einen durch Handeln, die andern durch Dulden; und die Activa und Passiva steigerten sich immer gegenseitig, und je demüthiger auf der einen Seite geduldet wurde, desto frecher wurde auf der andern gehandelt.« (S. 8.) Ist nun dieses die Wahrheit — was hier nicht bezweifelt wird —, so müssen wir gemeinsam den Gründen einer solchen Calamität nachspüren und Jeder muss zu seinem Theile besondere Toleranz üben gegen die Meinung des Andern, denn ein rechthaberischer Eigensinn würde in diesem Falle jede Wendung zum Besseren unmöglich machen.

Der Gedankengang des Verfassers ist folgender. Er knüpft an die Debatten im Reichstage über das sogenannte Ausnahmegesetz gegen socialistische Umtriebe und freut sich der bei dieser Gelegenheit geäusserten Worte und verkündeten moralischen Grundsätze, die eine Besserung einleiten sollten. Von dieser veränderten Strömung wünscht er nun auch die Theater bespült. »Was auf ihnen schon gesündigt worden, und namentlich im Gebiete der Pariser Dramen und Singspielpossen, welche auch unter unseren Landsleuten begabte Nachahmer gefunden, — das bedarf hier keiner weiteren Auseinandersetzung; jeder Tag bringt neue französische Lascivitäten, oder Wiederholung der mit Beifall aufgenommenen alten. Auch die Ueber-

*) Gesetzgebung und Operntext. (Eine Schrift für Männer.) Zeitgemässe Betrachtungen von Heinrich Dorn. Berlin, Schlesinger. 1878. 8 Seiten gr. 8. Pr. 80 Pf.

schreitung der Grenzen des Anstandes seitens vaterländischer Schauspieldichter soll bei dieser Gelegenheit noch unberührt bleiben, weil ich mich vorerst nur auf ein specielles Feld, auf die deutsche Oper, richtiger gesagt: auf deutsche Operndichtung, beschränken will.« (S. 1.) Da wendet er sich nun sofort zu R. Wagner, seinem alten oder vielmehr früheren Freund und Genossen, um ihn als die Hauptquelle zu bezeichnen, aus welcher die Verderbniss fliesst, die dann Andere verführte. Hierbei drückt der Verfasser sich nicht nur über Wagner selbst, sondern auch in nebensächlichen Betrachtungen ungewöhnlich hart aus. Er schreibt zum Beispiel: »Heutigen Tages fehlt es nicht an Männern, welche zwar angeblich entrüstet sind über eine prüde Verhüllung im Kunstwerk, eine Verhüllung die — wie sie behaupten — ‚mehr ahnen als sehen lässt', welche dagegen aber schwärmen für eine offene Darstellung alles Seins und Wesens, namentlich auch der sinnlichen Liebe. Es ist beides verdammenswerth; das zweite halte ich jedoch für schlimmer, weil es verstanden werden muss, während das erste noch missverstanden werden kann. Aber gerade an solchen Auswüchsen weidet sich eine Klasse von Künstlern, Kennern und Kritikern, einer Horde überspannter hysterischer Weiber nicht zu gedenken.« (S. 2.) Dieser erschreckend harte Ausdruck über die Anhängerinnen der gezeichneten Richtung wird unserer Ansicht nach nur durch Unkenntniss entschuldigt. Wäre Herr Dorn mit den betreffenden, meistens aristokratischen Kreisen angehörenden Damen näher bekannt, so würde er unter ihnen dieselbe Mannigfaltigkeit an Moral, Bildung und Charakter bemerken, wie unter den übrigen Menschenkindern, und dann nicht mehr von »einer Horde« reden können.

(Schluss folgt.)

Spontini nach Mittheilungen von Caroline Bauer und H. Marschner.

Zu den Persönlichkeiten, welche es nun einmal gründlich mit der Menge verdorben haben, gehört vor allen der Ritter Spontini. Der Geschmack hat in den letzten vierzig Jahren grosse Wandlungen erfahren; alte Werke haben neuen Platz gemacht, wie immer; frühere Lieblinge sind vor noch älteren, die damals vergessen waren, ganz erblichen, und in der Oper sind unerhörte Veränderungen vor sich gegangen: aber dem Spontini leuchtet nach wie vor kein günstiger Stern. Er zählt in erster Reihe zu denjenigen Componisten, gegen welche niemand Gerechtigkeit zu üben braucht und in deren Angelegenheiten der Klatsch noch heute sich breit machen kann, ohne von irgend einer Seite zurückgewiesen zu werden. Endlich wird aber der Tag einer gerechteren Beurtheilung auch für Spontini kommen. Seine Zeitgenossen, die beiden bedeutendsten Musikgelehrten, welche Berlin damals besass, Marx und Dehn, waren fast in allen Hauptsachen Antipoden, aber darin stimmten sie beständig überein, dass die Berliner sowohl gegen Spontini's Person wie gegen seine Werke schimpflich ungerecht gewesen seien.

In den »Erinnerungen« der Schauspielerin Caroline Bauer, die unter dem Titel »Aus meinem Bühnenleben« von Arnold Wellmer veröffentlicht sind (Berlin 1876, zweite Auflage in zwei Bänden), findet sich alles erneuert, was Berlin vor 50 Jahren an gehässiger Nachrede über den grossen Componisten und Dirigenten zu Tage förderte. Es ist lehrreich, sich dasselbe zu vergegenwärtigen, wir theilen daher die Hauptsachen wörtlich mit.

Im ersten Bande der erwähnten »Erinnerungen« erhalten die Leser aus einem zu Ende des Jahres 1824 geschriebenen Briefe bereits Einiges über Spontini, gleichsam als Vorspeise zu dem derben Gericht, welches der zweite Band auftischt. Die Briefstellerin beschreibt einen Besuch bei der gefeierten Sängerin Milder-Hauptman, welche sie kühl und zurückhaltend fand, und fährt fort:

»Spontini könnte als Pendant zur Milder dienen, was die Theilnahmlosigkeit, das kalte zurückhaltende Wesen betrifft. Nur muss die Milder mit einer edlen Marmorstatue, und Spontini mit einer Wachsfigur verglichen werden.

»Der italienische Maestro hat unschöne Züge, gelblich weissen Teint, trägt grosse Vatermörder, immense weisse Halsbinde, in welche sein Kinn stets zu versinken droht. Die schwarzen Haare sind als ungewöhnlich hoher Titus frisirt, die Nase flach, der Mund breit. Die hagere Gestalt sieht vornehm aus, besonders wenn sie vor dem Dirigenten-Pult steht und äusserst graziös den kleinen Stab schwingt. Spontini steht beim Könige in grosser Gunst — beim Publikum aber fast garnicht. Nur Rahel bewundert ihn, wie alles Italienische in Musik und Tanz.

»Frau von Spontini, eine geputzte Französin, hat das exclusive Wesen ihres Mannes angenommen und gleich ihm noch nicht zehn Wörtchen Deutsch gelernt. Sie spricht nur von ihrem Paris — gleich einer unglücklich hieher Verbannten. Sie bewohnen ein prachtvolles Logis, sind von vielen dienstbaren Geistern umschwirrt und machen ein glänzendes Haus.

»Spontini lebt mit dem Grafen Brühl auf mehr als gespanntem Fusse — aber er ist allmächtig, kann seine neu componirten Opern nach Belieben und mit grösster Verschwendung in Scene setzen, hundert Proben halten und die Stimmen der armen Sänger und Sängerinnen auf seinen beliebten Ambossen langsam zu Blech hämmern .... Niemand darf ihm hineinreden. Der König schützt ihn.

»Das Publikum hat seine letzten Schöpfungen nicht beifällig aufgenommen und wirft ihm mit Recht Mangel an Melodie und zu massenhafte Orchester-Begleitung vor. Freunde Spontini's behaupten, durch die immerwährenden Angriffe der Kritik und die Kälte des Publikums sei sein Gemüth so verbittert worden. Dass »Die Vestalin«, »Ferdinand Cortez« zu den Meisterwerken zählen, scheint ihn nicht zu beglücken. Graf Brühl hat viel von seinen Prätensionen zu leiden.

»Und diesem steinernen Gaste musste ich bei einem Diner, von seinen wenigen Verehrern ihm gegeben, gegenüber sitzen, — sogar ein weihrauchduftiges Gedicht vortragen. Madame Milder, Madame Schulz — unsere Primadonnen — sassen zu seiner Rechten und Linken, Madame Spontini neben mir. Bei Tisch wurde aus seinen Opern rauschende Musik gespielt. Nach meiner Declamation wurde ihm mit Tusch und Vivats ein Lorberkranz überreicht. Ich sah — o Wunder! — die wächsernen Züge Spontini's einen milden Ausdruck annehmen und etwas wie Thränen in den harten Augen blinken .... Sie brachen sich aber keine Bahn — diese Gefühl verrathenden, Herz erfrischenden Tropfen! Der Italiener hatte den Augenblick der Rührung leicht überwunden; gefasst, wie vorher berechnet, theilte er den Lorberkranz und überreichte die Hälften Madame Milder und Madame Schulz, in gebrochenem Deutsch hinzufügend: »Sängerinnen — Lorber — gebührt — mir — Sieg — — verholfen.«

»Wie gerne hätte ich ihm zugerufen: Nicht einmal für Augenblicke können Sie gemüthlich Deutsch empfinden, selbst nicht im Kreise Ihrer Verehrer — und möchten doch bei Deutschen Sympathie erwecken! — Da wurde es mir klar, dass Graf Brühl mit dem versteinerten Maestro viel auszustehen hat. Graf Brühl, ganz Hingebung und Begeisterung für die königliche Bühne, er, der Goethe und Schiller gekannt, Zeuge classischer Darstellungen in Weimars Glanzperiode gewesen, — muss so den Intriguen des schlau berechnenden Italieners nachstehen!« (S. 298—300.)

Dies ist nur die Ouvertüre. Die Deutschen sind doch gar gemüthliche Leute. Wenn ein Ausländer nicht deutsch spricht und sich nicht genau benimmt wie die Eingebornen, so hat er kein Gemüth und das »deutsche Gemüth« verlangt es, ihn zu verlachen oder zu verlästern. Spontini konnte doch bereits 1824 so viel Deutsch, dass er bei einer Huldigung zu sagen vermochte, den Sängerinnen gebühre der Kranz, da sie ihm zum Siege verholfen. In seinem ganzen Benehmen wird kein erwachsener und vernünftiger Mensch etwas Gemüthloses entdecken können. Die Bauer war ein Backfisch von $16^1/_2$ Jahren, die damals erst an die kgl. Bühne und in die Berliner Gesellschaft kam; was sie beschreibt, sind lauter Antrittsvisiten und erste Bekanntschaften. Ihre Worte geben nicht eigne Beobachtungen, zu denen ihr in diesem Falle die Fähigkeit mangelte, sondern Berliner Vorurtheile und den weitbekannten Gesellschaftsklatsch jener Metropolis. Dem »Italiener« gegenüber wurde die »deutsche« Musik auf den Schild gehoben, und unter diesem Feldruf hielt Alles zusammen, wenn es gegen Spontini ging, lief aber sonst bunt durcheinander und krakehlte gegen einander. Als Schauspielerin gehörte Caroline Bauer selbstverständlich zum Heerbann des Schauspiel-Intendanten Grafen Brühl, was die Leser bei der folgenden Schilderung nicht vergessen müssen. Und ferner ist zu bedenken, dass diese Schilderung durch den Herausgeber und Mitarbeiter Arnold Wellmer erheblich ausgeweitet und aufgeputzt ist. Aber im Ganzen ist dieselbe dennoch, was die damaligen musikalisch-theatralischen Verhältnisse Berlins betrifft, als treu anzusehen und aus diesem Grunde wird sie hier mitgetheilt. Bauer & Wellmer fahren also im zweiten Bande bei der Besprechung des Grafen Brühl fort wie folgt.

— »Der böseste und nie stechensmüde Dorn im Fleische des guten General-Intendanten war aber der königliche General-Musikdirector — Luigi Gasparo Pacifico Ritter von Spontini.

»Während der glänzenden Siegesfeste zu Paris hatte König Friedrich Wilhelm an der rauschenden Musik und dem sinnverwirrenden Pomp von Spontini's Opern: »Vestalin«, »Ferdinand Cortez« und der neuesten Gelegenheitsoper: »Pelage, ou le roi et la paix« (1814) so grosses Wohlgefallen gefunden, dass er dem Componisten in Berlin eine hervorragende Stellung und einen bedeutenden Gehalt anbot.

»Spontini, zwei Jahre jünger als Graf Brühl und armer Dorfleute in der Mark Ancona Kind, war von zwei geistlichen Oheimen zum Priester erzogen. Sein grosses musikalisches Talent regte sich aber früh, so dass er der Kirche entlief, sich ganz der Musik zuwandte und nach gründlicher Ausbildung im Conservatorium zu Neapel schon mit zweiundzwanzig Jahren seine erste Oper schrieb, der in den nächsten vier Jahren nicht weniger als vierzehn andere folgten — leichte flüchtige Waare längst vom Winde für immer verweht. Aber damals fanden sie bei den leichtblütigen Italienern so grossen Beifall, dass dieser den sengenden Ehrgeiz in der Brust des jungen Componisten nur noch mehr entflammte und ihn hinaustrieb nach der glänzenden Weltstadt Paris unter dem neuen Kaiserreich seines Glückes und seines Ruhmes Flügel zu versuchen. Und es gelang! Spontini wurde Musikdirector der Kaiserin Josephine, deren Gunst es ihm ermöglichte, nachdem drei seiner kleineren Opern ziemlich spurlos an den Parisern vorübergegangen waren, Ende 1807 seine neue heroische Oper: »Die Vestalin« — in der er seinen flüchtigen italienischen Tänzelschritt aufgab und Gluck's ernsten Spuren folgte — in der Grossen Oper zur Aufführung zu bringen. Mit berauschendem Erfolge! Der Kaiser krönte die Oper sogar mit einem Preise. Spontini's nächste grosse Oper: »Ferdinand Cortez« erhöhte nur noch seinen Ruhm. Aber merkwürdig, von jetzt an ging's wieder abwärts mit der Composition und dem Ruhm, obgleich Spontini kaum fünfunddreissig Jahre zählte, als er den Cortez vollendete. Dazu kam, dass er sich durch seine Eitelkeit, seinen Hochmuth und seine ränkevolle Herrschsucht schon nach zwei Jahren als Director der Italienischen Oper und bald auch in den hervorragenden musikalischen Kreisen von Paris unmöglich gemacht hatte — — und so folgte er 1820 den wiederholten und immer glänzenderen Anerbietungen des Königs nach Berlin als General-Musikdirector und Hofkapellmeister. Und da war's mit Ruhe und Frieden und fröhlichem Wirken für den General-Intendanten vorbei.

»,Zwei Schwerter taugen nicht in einer Scheide!' Noch weniger eine edle blanke Damascenerklinge — und ein lichtscheu lauerndes italienisches Stilet.

»Eine Unterordnung unter den General-Intendanten, wie es doch die Ordnung und das Gedeihen des ganzen Kunstinstituts erforderte, war von dem Hochmuth und der Herrschsucht eines Spontini von vornherein nicht zu erwarten. Der gute König wünschte ein freundliches Nebeneinanderwirken der Oper unter Spontini und des Schauspiels unter Brühl — wollte aber beide Institute nicht vollständig von einander trennen. Mussten sich doch Oper und Schauspiel nach dem Brande sogar in einem Hause behelfen und auch später noch zum Theil mit denselben Decorationen, Costümen und Darstellern. Viele Schauspieler wirkten auch in der Oper mit und die Statisten des Schauspiels bildeten den Chor der Oper. Da fand ein Spontini täglich Gelegenheit, sich mit dem General-Intendanten zu reiben und ihn zu chicaniren. So kam es vor, dass während Müllner 1820 die Proben zu seiner »Albaneserin« abhielt, ihm plötzlich die Statisten fortliefen, weil sie von Herrn Spontini zu Opernproben erwartet wurden. Und gegen wen schoss nun der gekränkte und rachsüchtige eitle Dichter aus stets kampfbereiter Feder seine »Vierundzwanzigpfünder« los? Nicht gegen den General-Musikdirector — sondern gegen den General-Intendanten, als höchste Theaterspitze.

»,Sparen! Sparen! Sparen!' — bekam Graf Brühl trotz jenes Hardenberg'schen Worts immer wieder von der obersten Finanzbehörde und von dem sparsamen Könige zu hören, wenn sich beim Jahresabschluss ein Deficit in der Theaterkasse fand ... Und doch durfte Graf Brühl es nicht hindern, wenn Spontini seine Opern mit verschwenderischer Pracht, die Hunderttausende verschlang, in Scene setzte.

»Das Schmerzlichste für den Intendanten, der Beethoven, Mozart, Gluck schwärmerisch verehrte und seine Freude daran gehabt hatte, auch neueren deutschen Componisten seine Opernbühne ermuthigend zu öffnen, — jetzt zu sehen: wie Spontini gute deutsche Musik und junge deutsche Componisten, die seinem Opernruhm gefährlich werden könnten, geflissentlich vom Berliner Opernhause fern hielt. Das hat besonders der arme Weber erfahren.

»Nach vieler Mühe hatten Weber und Graf Brühl es erreicht, dass »Der Freischütz« zur Feier des Siegestages von Belle-Alliance am 18. Juni 1821 in Berlin zur Aufführung kam. Der Componist knüpfte daran eine liebe Hoffnung: an der Berliner Oper Musikdirector zu werden, wenn auch in einer untergeordneten Stellung zu Spontini. Graf Brühl versprach ihm zur Erfüllung dieses Wunsches seinen ganzen Einfluss beim Könige aufzuwenden: wenn »Der Freischütz« dem Hofe und dem Publikum gefiele. Spontini hüllte sich in ein vornehmes Achselzucken: Nous verrons, Monsieur!

»Und ob »Der Freischütz« gefiel! Er versetzte ganz Berlin in einen Rausch des Entzückens. Das Haus jubelte dem dirigirenden Componisten nach jeder zündenden Musiknummer zu und Weber's Augen strahlten: Ich habe gesiegt! Ich werde in Berlin bleiben und noch oft an diesem Musikpulte und vor diesem dankbaren Publikum dirigiren. Und was werde ich noch Alles schaffen — weit Höheres, Edleres, als den »Freischütz«, wenn ich erst diese beglückende und sorgenlose Lebensstel-

lung erreicht habe . . . . Da rauschten, wie es damals in dem kunstbegeisterten Berlin bei festlichen Gelegenheiten Sitte war, von den oberen Logen lose bunte Gedichtblätter nieder — warme Huldigungen für den Schöpfer des »Freischütz« — mit scharfen Seitenhieben gegen Spontini, besonders gegen den Musiklärm und wahnsinnigen Pomp in dessen kürzlich aufgeführter Oper »Olympia«, in der sogar ein riesiger Elephant in den sinnverwirrenden Prachtaufzügen paradirte. Darauf geh'n die Verse des Gedichts:

»Dein Ziel keinem plumpen Elephanten gilt,
Freischütz jagt sich ein edleres Wild!«

»Der Verfasser dieses Gedichts war Friedrich Förster. Diese Huldigung — und der Jubel der Berliner gaben aber Weber's Hoffnungen den Todesstoss. Umsonst demüthigte er sich vor dem allmächtigen Spontini und veröffentlichte am nächsten Tage in Berliner Zeitungen folgende Erklärung:

»Nicht versagen kann ich es meinem tiefergriffenen Gemüthe, den innigsten Dank auszusprechen, den die mit wahrhaft überschwenglicher Güte und Nachsicht gespendete Theilnahme der edlen Bewohner Berlins bei der Aufführung meiner Oper: »Der Freischütz« in mir erweckt. Von ganzem Herzen zolle ich den freudig schuldigen Tribut einer in allen Theilen so vollkommen abgerundeten Darstellung und dem wahrhaft herzlichen Eifer, den sowohl die verehrten Solosängerinnen und Sänger, als die treffliche Kapelle und das thätige Chorpersonal beseelte, so wie auch die geschmackvolle Ausstattung von Seiten des Herrn Grafen Brühl und die Wirkung der scenischen Anordnungen nicht vergessen werden darf. Stets werde ich eingedenk sein, dass alles dieses mir nur doppelt die Pflicht auferlegt, mit reinem Streben weiter auf der Kunstbahn mich zu versuchen. Je mehr ich mir aber dieser Reinheit meines Strebens bewusst bin, je schmerzlicher muss mir der einzige bittere Tropfen sein, der in den Freudenbecher fiel. Ich würde den Beifall eines solchen Publikums nicht verdienen, wenn ich nicht hoch zu ehren wüsste, was hoch zu ehren ist. Ein Witzspiel, das einem berühmten Manne kaum ein Nadelstich sein kann, muss, in dieser Weise für mich gesprochen, mich selbst mehr verwunden, als ein Dolchstich. Und wahrlich, bei der Vergleichung mit dem Elephanten könnten meine armen Eulen und anderen harmlosen Geschöpfe sehr zu kurz kommen.«

»Umsonst diese demüthige Unterordnung unter die Elephanten, gehämmerten Ambosse, lärmenden Tamtams und andere Spectacula der Spontini'schen Opern. Weber reiste nach der dritten Aufführung des »Freischütz« nach Dresden zurück, mit dem traurigen Bewusstsein, dass der Herr General-Musikdirector sein ewiger geschworner Feind und eine Anstellung bei der Berliner Oper ein schöner — Traum.

»Es kostete dem Grafen Brühl sogar harte Kämpfe, durchzusetzen, dass Weber's »Euryanthe« im December 1825 im Berliner Opernhause zur Aufführung kam, nachdem sie in Wien bereits Triumphe gefeiert hatte. Spontini hatte die Oper zurückgewiesen, wie auch später den »Oberon«. Seine Feindschaft gegen den Componisten ging noch über dessen frühes Grab in englischer Erde hinaus. Das wusste Weber nur zu gut, denn er schrieb noch kurz vor seiner englischen Reise und seinem Tode an seinen Freund Gubitz nach Berlin: »Ich wäre gern auch mal wieder zu Euch gerutscht, so lange aber der Ypsilon-Ritter da haus't, kann ich nicht. Ich möchte nicht gern den Componisten der ‚Vestalin' ignoriren, mit Herrn Spontini kann ich aber nichts zu schaffen haben, und da ist's besser, man bleibt weg.«

»Ob Weber der Kunst nicht noch länger erhalten wäre, wenn der Ypsilon-Ritter ihm ein friedlich Plätzlein in Berlin gegönnt, so dass der kranke Componist nicht im Winter nach England gemusst, um durch Aufführung seines »Oberon« in London »ein gut Stück Geld zu erwerben, denn das bin ich meiner Familie schuldig!« —?

»Die Antwort wohnt über den Sternen!

»Schwerlich hätte Graf Brühl eine Aufführung des »Oberon« durchgesetzt, wenn nicht das »Königstädtische Theater« die Oper bereits für 800 Thlr. und eine Tantième an Weber's Erben angekauft hätte. So erklärte der König selber es für eine Ehrenpflicht, dass der »Oberon« in würdigster Ausstattung auch über die königliche Bühne gehe. Diese Oper mit poetischem Glanz in Scene zu setzen, war im Frühling 1828 des Grafen Brühl letzte schöne Intendantenthat.

»Der kostbare Elephant der »Olympia« ist längst vermodert und vergessen — die »armen Eulen und anderen harmlosen Geschöpfchen« des »Freischütz« flattern aber noch immer fröhlich über alle Bühnen. Des Publikums Herzschlag und Gunst ist auch ein Weltgericht!

»Der Ypsilon-Ritter von Spontini verstand es aber nur wenig, sich die Gunst und die Herzen der Berliner zu gewinnen: weder durch seine Prachtopern, noch durch seine wachsgelbe hochmüthige Persönlichkeit in der höchsten aller hohen Cravatten, die mir jemals zu Gesicht gekommen sind. Es klopfte eben kein gewinnendes Herz in seinem Ambosgehämmer und Tamtamgetöse, noch hinter der prächtigen Brillantbusennadel, die mit des Maestro schwarzen Habichtaugen in die Wette funkelte.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instrumentales.

Oscar Raif. Concert für Clavier und Orchester. Op. 1. Für Clavier allein Pr. 4 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Als Opus 1 ein Clavierconcert — allen Respect! Ja, wir respectiren den Fleiss, das tüchtige Streben, die solide Factur, finden das Concert partienweise auch recht hübsch und zählen es der anständigen Musik zu. Dennoch will uns scheinen, als wäre es gerathen gewesen, wenn der Componist sein Werk noch einige Zeit hätte im Pult ruhen lassen, gute Abänderungsgedanken abwartend. Dass er seine Ideen nicht vom Himmel heruntergeholt hat, machen wir ihm nicht zum Vorwurf, aber er hätte bezüglich der Motive mehrfach wählerischer sein und uns ein wenig mehr Neues liefern können. An ein derartiges Werk ist man berechtigt in dieser Beziehung höhere Anforderungen zu stellen. Alles in allem finden wir das Concert nicht vollständig reif, aber achtungswerth, zumal als Opus 1.

Julius Röntgen. Serenade für Blasinstrumente (Flöte, Oboe, Clarinette, zwei Hörner, zwei Fagotte). Op. 14. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von **Engelbert Röntgen.** Pr. *M* 7,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Durch die Streichinstrumente und das Clavier sind die Blasinstrumente mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt und nur ausnahmsweise hört man noch ein Flöten-, Oboe-, Clarinettenconcert, vom Fagott und Horn gar nicht zu reden. Man sollte regelmässig von Zeit zu Zeit auch die Bläser zu Wort oder vielmehr zu Ton kommen lassen, denn sie wollen und müssen ebenfalls Gelegenheit haben, ihre Kunstfertigkeit zu zeigen und was man ihnen in dieser Beziehung gewährt, kommt dem Orchester zu gute. So ist es auch dankenswerth, wenn der Componist sich ihrer annimmt und für sie schreibt. Hier haben wir eine Composition für oben genannte Blasinstrumente vor uns und zwar eine wohlgelungene, eine Serenade,

bestehend aus vier Sätzen: Allegro, Scherzo, Andante, Allegro vivace. Der charakteristische, freundliche und naive Ton derselben hat uns sehr angesprochen und soweit sich nach dem Arrangement für Clavier urtheilen lässt, trägt sie der Eigenthümlichkeit eines jeden Instruments gebührend Rechnung und ist dankbar für die Instrumente. Die betreffenden Bläser werden das auch gewandt geschriebene Werk nur willkommen heissen können. Was das Arrangement betrifft, so ist es leicht spielbar, solide und geschickt gemacht. Es sei bestens empfohlen. *Frdk.*

Lieder für eine Stimme.

Ferdinand von Liliencron. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. ℳ 2,25. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Aus den Liedern sieht und hört man bald heraus, dass ihr Verfasser nicht zu den Componisten von Fach gehört. Sie lassen mehrfach den rechten Fluss vermissen, gelegentliche kleine Satzfehler nicht in Rechnung gebracht. Zu dem Allen liefert namentlich das letzte Lied Belege. Doch ist den Liedern eine gewisse Noblesse und Stimmung nicht abzusprechen, auch finden sich gelungene Einzelheiten. Das Streben des Verfassers, etwas Gutes zu bieten und überall den Ausdruck natürlicher Empfindung zu erzielen, ist jedenfalls unverkennbar. *Frdk.*

Arrangements für Violoncell, Harmonium und Pianoforte.

August Reinhard. Scenen aus **Richard Wagner's Lohengrin** für Violoncell (oder Violine), Harmonium und Pianoforte bearbeitet. Op. 17. Heft 1 Pr. ℳ 3,50. Heft 2 Pr. ℳ 4,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Besonders Harmoniumspieler werden diese Bearbeitungen freudig begrüssen und Verleger und Bearbeiter dankbar sein, dass sie auch ihrer einmal sich angenommen haben. Die Sachen sind mit Geschick hergestellt, von angenehmer Klangwirkung und nicht schwer zu executiren. *Frdk.*

Kinder-Symphonien.

Kinder-Symphonien. No. 1: von **Jos. Haydn.** Partitur Preis ℳ 2. — No. 2: von **B. Romberg.** Partitur Pr. ℳ 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1879.)

Nachdem hier früher von dieser neuen Ausgabe die Parte für die einzelnen Instrumente angezeigt sind (s. Nr. 2 Sp. 29), theilen wir nun noch mit, dass die beiden Stücke jetzt auch in vollständiger Partitur vorliegen. Hoffentlich werden die naiven Compositionen fortfahren, Alt und Jung zu vergnügen, noch für eine unabsehbare Zeit. Freilich, wenn es nach dem Willen gegenwärtiger Musikkritiker ginge, so würde man mit diesen alten Herren jetzt kurzen Process machen, namentlich mit *Bernhard Romberg*, denn die Angriffe auf Vater Haydn sind aus gewissen Gründen schon weit weniger ungefährlich. Aber auf Romberg mag nach Herzenslust geschimpft werden. Hiervon hat vielleicht noch Niemand einen so ausgiebigen Gebrauch gemacht, als unlängst Herr H. Krigar in Lindau's »Gegenwart« (Nr. 9 vom 1. März d. J.). Dort wird berichtet, dass M. Bruch Schiller's Lied von der Glocke neu componirt habe, das Stück also, durch dessen Musik Romberg's Name noch heute hauptsächlich einer grösseren Menge bekannt geblieben ist. Romberg steht jetzt dem neuen Componisten im Wege und wird nun durch den Lobredner desselben auf folgende Weise umgebracht. »Nicht nur das gewagte Unternehmen«, schreibt Herr Krigar, »den allbekannten Text in Musik gesetzt zu haben, ist Bruch's Verdienst, sondern ein ebenfalls nicht zu unterschätzendes, die alte hausbackene Composition Romberg's, jenes bequeme Aushängeschild für Gesangvereine kleinerer Städte und für geschmacklose Gymnasial-Chorregenten, das nun der Wurm vollständig zu Staub zernagen mag, wohl für alle Zeiten in ihr Nichts befördert zu haben.« Hiermit hat der brave Mann sich aber noch nicht genug gethan, sondern beim Ueberlesen seiner schönen Worte, die vom Geiste echter Pietät durchhaucht sind, geräth er in Wuth und fährt also fort: »Ich würde kein Wort über jenes veraltete Machwerk verlieren, wenn ihm nicht eine kleinbürgerliche, aber doch sehr herausfordernde Prätension anhaftete, die durch eine kenntnisslose und zugleich aufdringliche Anhängerschaft nur noch unausstehlicher wird. Es ist ein dummes, freches Werk, das seine Commissmelodien und -Harmonien mit dem dreisten Griffe geistiger Impotenz aus den Ueberbleibseln eines längst abgethanen Zopfes recrutirte, obgleich der damals schon vollständig verstandene Mozart das musikalische Leben durchpulste, und die höhere Sprache Beethoven's die Gemüther zu beeinflussen begann. Die Romberg'sche Musik erscheint als der Spiegel der damaligen Häuslichkeit, jener unglaublich nüchternen Zimmereinrichtung der Zeit Anfangs dieses Jahrhunderts, wo man sich auf sandbestreuten Dielen knirschend erging, wo hochbeinige birkene Möbel die senkrechte Wand in Abrede stellten, die grün angestrichene Blücherbüste jede Minute von der schiefen Ebene ihres hohen Untergestells zu fallen drohte, wo schlechte Gemälde mit dem Farbenungeschmack der Wände wetteiferten, wo der vereinzelte Resedatopf auf dem vergilbten Fensterbrette in der engen Gasse mühsam die Sonne suchte und dem blankgescheuerten kupfernen Spucknapf unter dem Pfeifenconsol Concurrenz bot, wo das Abends vorher gelöschte, halb niedergebrannte Talglicht des neuen Schwefelfadens harrte« u. s. w. (S. 139—140.) Es ist wohl kein schlimmeres Zeichen für ein neues Werk denkbar, als dieses, dass der natürliche, bisher in Amt und Ehren gestandene Vorgänger umgebracht werden muss, um Raum zu schaffen. Sind wir schon soweit gekommen? Höchst bedenklich. Es erinnert das ja an die barbarischen Dynastien, wo, wenn ein neuer Herrscher auf den Thron kommt, alle Concurrenten abgeschlachtet werden. Herr Krigar hätte vielleicht besser gethan, statt dieser kritischen Leistung die Fehler seines Musikkalenders zu verbessern; doch mag er thun was ihm behagt. Wir wollten seine Worte hier nur als ein Zeichen der Zeit für später aufbewahren. Auf wessen Seite die Dummheit und die Frechheit liegt, auf der Romberg'schen oder auf der Krigar'schen, werden die Leser sich schon selber sagen.

Letztes Wort.

Auf Herrn Rischbieter's Artikel in Nr. 15 d. Ztg. habe ich wenig mehr zu antworten. Soweit dieser den Inhalt seiner ersten Abhandlung wiedergiebt, verweise ich auf meine Besprechung in Nr. 1 zurück, wo die Widersprüche und Inconsequenzen derselben, wie ich meine, klar dargelegt sind. Nur insofern Herr Rischbieter in dem Artikel selbst einige neue Widersprüche zu Tage fördert und insofern er einige Sätze meiner Besprechung verkehrt ausgelegt hat, muss ich berichtigend einige Bemerkungen machen.

1. Zu Spalte 233 Z. 21 v. u. und Sp. 234 Z. 8 v. o. Rischbieter betrachtet »im abstract theoretischen Sinne« die A-Molltonart als eine Verlängerung der C-Durtonart; Hauptmann betrachtet »vom abstract theoretischen Standpunkte aus« die

Töne *C* und *F* in der C-Molltonart als negative Quinttöne. Der eine betont, dass in *A c E* das Terzintervall negativ ist [*c E*], in *C e G* dagegen positiv [*C e*]; der andere betont, dass in *C es G* das Quintintervall *C G* negativ ist (II : I), in *C e G* dagegen positiv (I : II). Beides nach Rischbieter »im abstract theoretischen Sinne«. Dass derselbe durch diesen fatalen Zusatz zu beiden seine Beweisführung selbst über den Haufen werfen konnte, scheint mir nur durch eine übereilte Abfassung seiner »Antikritik« erklärlich. Denn eigentlich beabsichtigte er, die beiden Fälle als völlig verschieden hinzustellen.

2. Zu Sp. 233, zweiter Absatz. Die Erfahrung ins Gefecht zu führen, steht Herrn Rischbieter in diesem Falle nicht zu; dass seine Aufstellungen die Erfahrung voraussetzen, versteht sich von selbst, dieselbe kann aber nicht für eine dialektische Beweisführung herangezogen werden. Uebrigens ist gerade diese Erfahrung eine sehr zweifelhafte. Erinnert sich vielleicht Herr Rischbieter, wie die beiden musikalischesten Componisten Mozart und Schubert die gleichnamige Dur- und Molltonart vertauschen, so unmerklich und doch ganz unvermittelt? Erinnert er sich, wie im Sonatensatze das zweite Thema, wenn es entgegengesetzten Tongeschlechtes ist, nach der Durchführung in der gleichnamigen entgegengesetzten Tonart erscheint, nicht aber in der Paralleltonart? C-moll ist mit C-dur näher verwandt als A-moll, aber so nahe, dass wir den Tonartwechsel kaum mehr als solchen empfinden, vielmehr leicht Gefahr laufen, das statt *e* eintretende *es* für eine zufällige Trübung, Verstimmung zu halten (dieser Mangel an Entschiedenheit, dieser Zweifel ist es, was als Querstand empfunden wird; bei den Folgen *c, e, g — e, gis, h* oder *c, e, g — as, c, es* ist eine Querstandswirkung aus ähnlichen Gründen nicht zu fürchten). Das Tonartengebäude des Herrn Rischbieter soll zusammengehörigen Tonarten, einer Tonartenfamilie als Behausung dienen. (Oder was soll es sonst? das frage ich.) Solche Verwandte sind aber doch wohl diejenigen, welche für einander eintreten, wie ich es von C-dur und C-moll erwähnte. Nach Rischbieter sollen aber alle die Tonarten mit C-dur in einem besonders innigen Verhältnisse stehen, deren tonischer Accord Bestandtheil der C-Durtonart ist:

d F a C e G h D

er hätte nur einfach gestehen sollen, dass das der leitende Gedanke war. Er vergisst dabei freilich, dass nach seiner (Hauptmann's) Lehre *D F a* ein verminderter Dreiklang ist. Was in aller Welt berechtigt zu einer näheren Zusammenstellung von C-dur und D-moll als C-dur und C-moll? — Nun giebt mir Herr Rischbieter schuld, ich sei gegen eine Verschmelzung (? soll wohl heissen nahe Verwandtschaft?) der Paralleltonarten. Bin ich es denn aber nicht gerade, der die vollständige Parallelität der Paralleltonarten behauptet durch Forderung der Molloberdominante neben der Duroberdominante in Moll? Dagegen betont Herr Rischbieter ausdrücklich, dass die Paralleltonarten nicht der Parallelität wegen (wie er sagt: nicht weil beide keine Vorzeichen haben) zusammen gehören, sondern etc. (s. oben 1.). Zum besseren Beweise, dass ich wirklich einer Verschmelzung (!) der Paralleltonarten nicht abhold bin, verweise ich Herrn Rischbieter auf ein Schriftchen von 62 Seiten über Modulation, das ich vor etwa vier Jahren veröffentlicht habe; da er mich kennt, wird er's zu finden wissen? (Die Redaction wird gegen eine Besprechung desselben durch Herrn Rischbieter gewiss nichts einzuwenden haben!)

3. Zu Sp. 233, letzter Satz. Der Satz ist falsch. *C e* kann ebenso gut den A-Mollaccord repräsentiren, wie *C G* den C-Duraccord. Oder nicht? welchen Sinn hat dann die Bezeichnung des Mollaccordes als II : III : I? Wenn für den Hauptmannianer das Charakteristische des Mollaccordes die kleine Terz ist, dann hat er den Fundamentalsatz seines Meisters entweder nicht verstanden, oder er fürchtet sich vor seinen Consequenzen. Die Halbheit muss ein Ende haben! Der Streit, ob Molloberdominante oder nicht, mag aus dem Spiele bleiben, aber darüber müssen sich die Hauptmannianer endlich einmal klar werden, ob sie den Mollaccord für die Umkehrung des Duraccords halten oder nicht? Halten sie ihn dafür, so müssen sie die Consequenzen dieser Aufstellung auch acceptiren; halten sie ihn nicht dafür, so müssen sie die Lehre ihres Meisters verlassen und in den Schooss der alten Schule zurückkehren. Dem Schüler durch die geistreiche Aufstellung des polaren Gegensatzes der Dur- und Mollconsonanz zu imponiren, danach aber nach dem alten Schema zu unterrichten und die eine Seite der dualen Entwickelung elend verkümmern zu lassen — wie soll man das nennen? Die Herren haben zweierlei Theorien zur Hand, die »abstract theoretische« und wahrscheinlich die »concret praktische«; dass die eine aus der andern hervorgegangen oder die eine im Sinne der andern eingerichtet sein müsse, diese Nothwendigkeit scheint ihnen nicht aufgegangen zu sein.

4. Zu Sp. 234. Herr Rischbieter beklagt sich, dass ich den seiner theoretischen Auseinandersetzung folgenden Modulationen in entferntere Tonarten zu wenig Beachtung geschenkt habe. Wie ich schon in meiner Besprechung (Nr. 1) gesagt, hätte Herr Rischbieter seine Studie richtiger »Ueber Tonartverwandtschaft« genannt. Denn wenn dieselbe eine Darlegung der Mittel der Modulation sein sollte, müsste ich sie für noch viel unzulänglicher erklären, als ich gethan habe. Es wäre schlimm, wenn es für die Modulation aus einer Tonart in die andere immer nur ein Mittel gäbe (Rischbieter giebt für jeden Fall ein, höchstens zwei Beispiele). Das meint Rischbieter freilich nicht; aber er giebt auch in keiner Weise allgemein an, wie die Uebergänge zu machen sind. Das Interesse concentrirt sich also in der That auf die Tonartverwandtschaft, zumal er für Uebergänge zu Verwandten zweiten Grades die Berührung von solchen ersten Grades als Regel aufstellt, die jedoch nicht streng bindend sei. Damit ist er aber auch am Ende (S. 27): »Sobald wir über den zweiten Verwandtschaftsgrad hinausgehen, gerathen wir in das endlose Gebiet des Unbestimmten . . . Gesetzt auch den Fall, wir hätten den dritten Verwandtschaftsgrad ermittelt, beim Aufsuchen des vierten verlören wir jeglichen Anhalt. — Wir lassen jetzt noch mehrere schnelle Uebergänge (d. h. solche, bei welchen das Nächstverwandte übergangen wird) in entfernt liegende Tonarten folgen, unbekümmert, in welchem Verwandtschaftsgrade dieselben zu einander stehen.« Sollte ich nun vielleicht in der Besprechung thun, was Herr Rischbieter selbst zu thun für verlorene Liebesmüh und Papiervergeudung hielt, nämlich die einzelnen Beispiele erklären? Dazu sind sie mir wirklich zu willkürlich gewählt, ohne jeden Versuch der Schematisirung. Aus den wenigen erklärenden Bemerkungen, die er noch folgen lässt, will ich nur eine herausheben (S. 32 zu der Harmoniefolge *e*, G^7, *c* in der Appassionata, erster Satz): »Durch das lange Vorhandensein des Dominantseptimenaccordes *G h D F* ist die Existenz der E-Molltonart unserm Gedächtnisse vollständig entschwunden und klingt daher das Auftreten der C-Molltonart nicht befremdend.« Also das Vergessen des E-moll ist hier das wesentliche? was fängt dann aber Herr Rischbieter mit Schubert's directem Uebergange von E-moll nach C-moll an, in dem Liede »Aufenthalt« auf die Worte »rauschender Fels!«? Wahrscheinlich wird da das Auftreten des C-Mollaccordes das E-moll »vergessen machen«!? Lassen wir genug sein des grausamen Spiels! Wenn die Leser sich zusammenrechnen, was ich ihnen alles zu Zweifeln Berechtigendes aus der Broschüre Herrn Rischbieter's aufgezählt habe, so kommt ein erkleckliches Sümmchen heraus. Uebrigens ist das Heftchen billig (irre ich nicht, 1 ℳ oder 1 ℳ 50 ₰) — wer sich dafür

interessirt, kann selbst darin studiren. Der Verleger wird dann mit der Reclame, die ich für dasselbe gemacht habe, zufrieden sein. —nn.

Bericht aus Leipzig.

(Schluss.)

Die Euterpe brachte im achten Concert: Ouvertüre »Michel Angelo« von Gade, Bdur-Symphonie von Beethoven, »Penelope's Trauer« aus Bruch's Odysseus und Lieder von Brahms, Schumann, Schubert (Frl. Hohenschild), Violinconcert No. 9 (D-moll) von Spohr (Herr Raab, Concertmeister der Euterpe); im neunten Concert: Leonoren-Ouvertüre No. 1, Canon-Serenade von Jadassohn, G moll-Symphonie von Mozart, Clavierconcert C-moll von Raff und Stücke von Erdmannsdörfer, Chopin (Frau Erdmannsdörfer-Fichtner); im zehnten Concert Ouvertüre »Sturm und Drang« von Oscar Boick, Symphonie C-moll (No. 1) von Gade, Violinconcert von Beethoven, Recitativ und Adagio von Spohr (Concertmeister Petri aus Sondershausen). Das Institut hat sich auch diesen Winter wieder gut bewährt, und wenn auch besonders die Orchesterleistungen sich nicht bis zum Niveau der des Gewandhauses erheben können, so ist doch zu constatiren, dass die Concerte der Euterpe einem lebhaften Bedürfnisse genügen. Möchte nur die Euterpe noch mehr ihren Schwerpunkt auf die Vorführung von Novitäten verlegen, welche das Gewandhaus erst nach jahrelanger Quarantäne zulässt. — Die Kammermusik-Abende des Gewandhauses unter alternirender Leitung der Herren Concertmeister Röntgen und Schradieck haben uns viel Schönes und Gutes geboten und haben wir auch hierfür unsern Dank zu sagen. Die letzte Soirée war noch besonders dadurch interessant, dass Edward Grieg seine Violinsonate in F-dur zu Gehör brachte (er executirte den Clavierpart, Schradieck geigte); offenbar sind die beiden Violinsonaten Grieg's beste Compositionen. Was sich darin ausspricht, ist reiche Phantasie, warme Empfindung und natürliche Erfindung, weniger, was man Arbeit nennt, die von guter Schule Zeugniss ablegt. Wenn Bülow Grieg einen Tonpoeten nennt, so unterschreibe ich das gern, aber nur in dem Sinne, dass er lyrischer Dichter ist; für grössere Gestaltungen scheint ihm die Herrschaft über den Stoff zu fehlen. — Auch einer Opernnovität muss ich gedenken. Ich meine nicht die Nibelungen (oder wollen Sie darüber etwas von einem arg verkannten Wagner-Freunde hören?), sondern den »Rattenfänger von Hameln« von Victor E. Nessler, welcher nun zum achten Male aufgeführt worden ist. Der Stoff ist Wolff's gleichnamiger Aventiure nachgearbeitet, leider mit nicht viel Geschick. Wenn die Oper keine Zukunft hat, so ist's die Schuld des Dichters (Fr. Hofmann). Die Oper ist erstens zu lang; statt fünf Acte dürfte sie nur drei haben. Zweitens ist sie überladen mit Tableaux (Rathssitzung, Tanz in der Schenke, Klausnerscene [überflüssig] à la Templer und Jüdin, Rattenbeschwörung, Hochzeitsschmaus [überflüssig], Zug zur Kirche, Kinderentführung). Vollständig überflüssig ist das zweite Liebespaar, das ganz unnöthigerweise zu viel Interesse auf sich zieht; die reizende Pièce vom Ohrenklingen könnte sehr gut sich zwischen der Heldin (Gertrud) und einer Freundin abspielen. Eine vollständige Umarbeitung des Textes könnte wirklich eine Repertoireoper daraus machen. Die Musik ist zum Theil sogar sehr interessant, durchweg gut. Wenn ein gut Theil entbehrliches Beiwerk weggeschafft wird, muss die Partie des Rattenfängers auch noch viel mehr heraustreten. Schelper hat dieselbe in einer Weise creirt, dass es einem wirklich leid thun müsste, wenn sie übers Jahr »gewesen« wäre. Eine grosse Geschmacklosigkeit ist der sehr lange Prolog der deutschen Sage, welcher inmitten der Ouvertüre als Melodram eingekeilt ist. Das Streben möglichst viel zu geben ist sehr löblich, aber es kann gar leicht des Guten zu viel werden; hier ist's zu viel. — Fast hätte ich des Bachvereins vergessen. Derselbe hat zwei Kirchenconcerte gegeben: am 16. Februar und 30. März, die als recht gelungen zu bezeichnen sind, wenn auch dem Chor eine stärkere Besetzung zu wünschen wäre; auch würde eine gründliche Aufbesserung der Thomaskirchenorgel diesen und ähnlichen Concerten eine höhere Weihe geben. Der Verein bot (unter Leitung Herzogenberg's) die Cantaten »Brich den Hungrigen dein Brod« und »Dazu ist erschienen Gottes Sohn«, den Chor »O ewiges Feuer«, Recitativ und Arie aus der Matthäuspassion (die hier gewöhnlich ausgelassene letzte: »Mache dich mein Herze rein«, Herr Schelper); im zweiten Concert die Cantaten: »Du wahrer Gott und Davidssohn« und »Also hat Gott die Welt geliebt«, Duett (»Wir eilen mit schwachen doch emsigen Schritten«) aus der Cantate »Jesu, der du meine Seele« (Frau Lissmann-Gutzschbach und Fräul. Löwy), Chor: »Lobe den Herrn meine Seele« und Choral »Nimm von uns Herr, du treuer Gott«. Die einleitenden und zwischengefügten Orgelwerke (ebenfalls sämmtlich von Bach) trug Herr Dr. W. Rust geschmackvoll und in meist glücklichem Kampf gegen die Defecte der Orgel vor.

Nach Beendigung meines Berichtes kam eine Trauerkunde: Professor E. Fr. Richter, der Cantor an der Thomaskirche, ist am 9. April nach längeren Leiden gestorben. Derselbe war als Mensch ebenso beliebt, wie als Theoretiker hoch geachtet. Sein sanftes, freundliches Wesen musste ihm allerseits nur Freunde erwerben. Richter war am 24. Oct. 1808 zu Grossschönau bei Zittau geboren, absolvirte das Gymnasium zu Zittau, studirte in Leipzig Philosophie und Theologie und unter Weinlig Musik. Bald nach Gründung des Leipziger Conservatoriums (1843) wurde er als Lehrer an demselben angestellt, wurde 1851 Organist an der Peterskirche, 1862 an der Neukirche und nach einiger Zeit an der Nicolaikirche. 1868, als Hauptmann starb, wurde er Cantor an der Thomaskirche und rückte als würdiges Glied in die Kette bedeutender Männer ein, welche seit Jahrhunderten diesen Posten bekleidet haben. Richter's grösste Bedeutung lag in seiner praktischen Thätigkeit als Lehrer der Harmonie. Die Resultate seiner Lehrererfahrung hat er in seinen Lehrbüchern der Harmonielehre, des einfachen und doppelten Contrapunkts, des Canons und der Fuge niedergelegt, welche zahlreiche Auflagen erlebt haben und zum Theil in englischer und russischer Sprache erschienen und an ausländischen Schulen eingeführt sind. Aber auch als Componist nimmt Richter eine hochachtbare Stellung ein, besonders als Kirchencomponist; eine Anzahl Kammermusikwerke beweisen, dass ihm auch ein freierer Stil nicht fremd war. Das Begräbniss des allgemein geehrten Mannes fand unter grosser Betheiligung am Charfreitag statt; die wie alljährlich auch diesmal stattfindende Passionsaufführung in der Thomaskirche (Matthäuspassion) konnte als eine würdige Feier gelten, bei der des Verstorbenen in weihevoller Stimmung gedacht wurde. Ueber die recht gelungene Aufführung will ich nur sagen, dass die Zeit nicht mehr fern sein kann, wo Professor Schneider den Evangelisten nicht mehr singt; leider bemerkte man, dass ihm die Partie ausserordentliche Mühe machte. Reinecke dirigirte, Frau Lissmann-Gutzschbach, Fräulein Schärnack, die Herren Schelper und Kleber (alle vier vorzüglich) sangen die übrigen Soloparte, und Concertmeister Röntgen spielte ganz entzückend die obligate Violine zu der Arie »Erbarme dich«. Unter den Zuhörern hatte sich auch der Altmeister Franz Liszt eingefunden, der augenscheinlich des besten Wohlseins sich erfreut und viel besser aussieht als im vorigen Jahre.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. April 1879. **Nr. 18.** XIV. Jahrgang.

Ueber die Unsittlichkeiten in unseren Operntexten.

(Fortsetzung.)

Bei dem Textdichter Wagner macht Herr Dorn nun mehrere Einzelheiten namhaft, um an denselben die eingeschlagene Richtung recht grell zu illustriren. Diese Einzelfälle sind ziemlich allgemein bekannt und schon oft besprochen oder verurtheilt; was der Verfasser darüber sagt, ist aber immerhin noch werth, gehört zu werden. Bei der nächtlichen Zusammenkunft zwischen der Königin und Tristan findet er die bedenkliche Steigerung, zu welcher Wagner die Scene treibt, unnöthig, weil der dramatische Effect sich sehr wohl mit anderen, also mit anständigeren Mitteln erreichen lasse. Sodann wird die Schlussscene des ersten Actes der Walküre besprochen und über ihren haarsträubenden Ausgang natürlich kurzweg der Stab gebrochen. Dies ist auch die Scene, welche das allgemeine sittliche Bewusstsein nie und nimmer gutheissen wird. Dasselbe behaupten wir von der neuesten Bearbeitung des Venusberges im Tannhäuser, welche Herr Dorn hierauf erwähnt als ein Beispiel der sich steigernden sinnlichen Richtung des Dichters. Eine gewisse Ungefährlichkeit liegt bei allen solchen scenischen Experimenten indess darin, dass Idee und Ausführung sich niemals recht decken wollen. Die Ausführenden zögern, an diesen bedenklichen Stellen den Angaben des Autors voll und ganz zu gehorchen; sie mässigen sich so weit, dass alles Anstössige möglichst beseitigt wird, damit aber auch die scenische Vorschrift unausgeführt bleibt. Der Maschinist mag zu Ende des ersten Acts der Walküre immerhin seine Pflicht thun, indem er den Vorhang recht »schnell« fallen lässt: aber das Sängerpaar wird der Weisung, »mit wüthender Gluth« und »mit einem Schrei« zusammen zu fallen, immer nur sehr ungenügend nachkommen. Das ist nicht allein bei diesen Opern Wagner's, sondern bei allen derartigen Scenen auf der Bühne der Fall. Es ist eine durchaus allgemeine Erfahrung, dass anstössige Stellen auf der Bühne bei weitem nicht so grell hervortreten, als der Leser des Textes befürchten muss. Der Zuschauer erfährt gar bald — meistens zu seiner Ueberraschung und Beruhigung —, dass Phantasie und Darstellung zweierlei sind. Es ist so schlimm nicht wie man sich vorstellte; ja es ereignet sich gar nicht selten, dass das, was nach dem Buche ein höchst bedenklicher Culminationspunkt zu sein scheint, bei der Darstellung vollständig abfällt.

Hieraus möchte nun als natürliche Folge abgeleitet werden, dass das Anstössige oder Unsittliche solcher Stellen wesentlich nur auf Einbildung beruhe, in der Wirklichkeit d. h. bei der Bühnendarstellung aber kaum vorhanden sei, und Mancher mag sich bei einer solchen Erwägung zufrieden geben. Dennoch ist die einzig richtige Folgerung, welche aus der erwähnten Thatsache gezogen werden muss, eine ganz andere. Die Rechtfertigung der Autoren für solche Scenen geht übereinstimmend immer dahin, dass die dramatische Entwicklung und vollständige Klarlegung des Gegenstandes eine derartige Gestaltung gebieterisch verlange, falls überhaupt der betreffende Stoff zur Darstellung kommen solle. Und da hier hauptsächlich von Wagner die Rede ist, so wollen wir nicht vergessen daran zu erinnern, dass seine Praxis mit einer derartigen Theorie durchweg übereinstimmt, denn in den Meistersingern wie im Holländer fehlen solche mythologische Nuditäten, eben weil der Stoff keine Veranlassung dazu bot. Hieraus geht zugleich hervor, dass Wagner sachgemäss verfährt, was ein grosser und auf dramatischem Gebiete seltener Vorzug ist; der Vorwurf, dass er eine allgemein sinnliche Richtung verfolge, könnte ihm nur dann gemacht werden, wenn sich ein Hineintragen stereotyper sinnlicher Scenen in alle von ihm behandelten Stoffe nachweisen liesse. Herr Dorn wird zugeben, dass die sonstigen in seinem Schriftchen angeführten Operntexte eine Abschätzung nach derartigem Maasse viel weniger ehrenhaft bestehen werden. Wie tief steht dagegen z. B. die Offenbachiade — nämlich die Badescene — in der Königin von Saba!

Die angeführte Rechtfertigung der Autoren, welche aus der Natur des jeweiligen Stoffes hergeleitet ist, trifft durchaus den Kern der Sache. Die Anwendung derselben auf den einzelnen Fall wird uns daher geradeswegs zum Ziele führen.

(Schluss folgt.)

Spontini nach Mittheilungen von Caroline Bauer und H. Marschner.

(Fortsetzung.)

»Wohl nie hat ein Componist die schärfste Kritik und den geflügelten beissenden Witz der Berliner so herausgefordert, wie Ritter von Spontini und seine Compositionen. Ihr entschiedenster Gegner war der alte ehrliche Zelter. Schon 1811 schreibt er nach der ersten Aufführung der »Vestalin« an

Goethe: »Endlich habe ich auch die neu gekrönte Pariser Oper gesehen und gehört. Damit ist es ein rechter Weltspass, und die Herren des Conservatoriums zu Paris, welche nicht einig werden konnten, welchem von zwei tüchtigen Leuten sie den Preis geben sollten, weil sie eigentlich kein Kriterium kennen und ihr ganzes Treiben auf Vogelpfeiferei richten, haben sehen müssen, dass der Kaiser sich in die Sache mischte« — (richtiger wohl die Kaiserin Josephine, Spontini's Gönnerin!) — »und den Preis einem jungen Künstler zuerkannte, aus dem (wenn er über 25 Jahre alt ist) niemals was Ordentliches werden wird. Das Gedicht ist für eine Oper locker genug gelegt und hat Raum für Musik. Dies hat der Herr Spontini denn auch so benutzt, dass er wie ein Knabe, dem zum ersten Mal die Hände aus dem Wickelbande losgelassen werden, überall mit beiden Fäusten so gewaltig drein platscht, dass einem die Stücke um die Ohren fliegen!«

»Die Berliner aber witzelten: ‚Gut, dass zur Zeit der ‚Vestalin' das Pulver noch nicht erfunden war, denn sonst kämen neben den Ambossen sicher auch einige Schock Kanonenschüsse drin vor.' Und dann, als Spontini schon in Berlin war und seine Gegner nach Noten zählen konnte, lief über den Ursprung der ‚Vestalin' und des ‚Ferdinand Cortez' eine blutige Schauergeschichte von Mund zu Mund, die nur zu viel gläubige Ohren und Herzen fand. War doch der Contrast zwischen diesen beiden und allen früheren Opern Spontini's im Stil, im Gehalt, in der ganzen Kraft und Kunst der Composition ein so erstaunlicher, dass man sie eigentlich gar nicht mit einander vergleichen konnte. So total waren sie von einander verschieden! Und ebenso blieben alle späteren Arbeiten des Maestro, wenn sie auch den Stil der ‚Vestalin' beizubehalten strebten und die Massenhaftigkeit der Instrumentation durch hohlen Musiklärm, Pauken- und Trompetenspectakel womöglich noch zu überbieten suchten, weit hinter dem ‚Cortez' zurück. Dafür gab es nun folgende schauerliche Erklärung: Ein junger hochbegabter Violinist an der Grossen Oper zu Paris hatte dem italienischen Maestro einige Compositionen vorgelegt. Spontini hatte das grosse Talent sogleich erkannt und zu — benutzen verstanden, indem er dem armen Violinisten den Vorschlag machte, gemeinsam mit ihm einige Opern zu componiren. Diese Mitarbeiterschaft müsse aber zunächst vor aller Welt ein Geheimniss bleiben — bis nach der Aufführung und dem Erfolge der Werke. Dann wollten sie sich friedlich in die goldne Ernte und den Lorbeer theilen .... So waren denn zu einem Text von Jouy die ‚Vestalin' und bald darauf der ‚Ferdinand Cortez' in grösster Heimlichkeit entstanden, fast allein von dem jungen Violinisten componirt, indem Spontini nur seine Bühnenerfahrung und die lärmenden Orchestereffecte dazu gethan ..... Kurz vor der Aufführung der ‚Vestalin' war aber der arme Violinist spurlos verschwunden — und Spontini's Gesicht zeigte seit der Zeit die unheimlich todtenhafte Wachsfarbe .....

»Das ist die blutige Historie von dem Ursprunge der ‚Vestalin' und des ‚Cortez', die mir in Berlin besonders von nervösen Damen unter dem gläubigsten Gruseln wiederholt anvertraut wurde. In Berlin debütirte Spontini mit der ‚Olympia' und dem in Gold und Purpur schillernden Elephanten und dreissig Trompeten und einem Dutzend Tamtams und betäubenden Riesenpauken. Ein Zuhörer konnte den Lärm nicht länger aushalten und lief ins Freie, und als er bei der neuen Wache ankam und den abendlichen Zapfenstreich trommeln hörte, blieb er entzückt stehn und athmete tief auf: Wie wohl thut nach der ‚Olympia' diese sanfte Musik.*)

*) Es war Zelter, der dem Sinne nach solches äusserte; aber dieser Bericht ist nichts als eine alberne Uebertreibung und kann für den thatsächlichen Gehalt obiger Erzählungen als Beispiel dienen. *D. Red.*

»Ein Kritiker machte den Vorschlag: Die ‚Olympia' doch mal in dem neuen Schauspielhause aufführen zu lassen, um die Haltbarkeit der Mauern von diesem Jericho'schen Posaunenschall prüfen zu lassen.

»Als Rellstab später der berühmte Musikkritiker der Vossischen Zeitung wurde, nannte er die Musik zur ‚Olympia' einen ‚hohlen Lärm' und warf dem Componisten den ‚unersättlichen Gebrauch des Tamtams' vor. Er schrieb: ‚Von jeher haben wir dies Werk Spontini's als den Scheideweg seiner künstlerischen Laufbahn betrachtet, d. h. als dasjenige, in welchem der Kampf zwischen den höheren Intentionen der Kunst und denen, die nur durch äusseren Schein und falschen Schmuck glänzen wollen, am schärfsten hervortritt. . . . Wenn wir die Pracht des Orchesters hinwegnehmen, so ist oft nur eine unbedeutende Gestalt unter der glänzenden Hülle verborgen. . . . Durch die Häufung der Massen und Instrumente wird das Ohr physisch gefoltert und endlich betäubt. . . . So ist es der hohle Lärm, der uns angreift, ermüdet, zuletzt völlig abstumpft; wir würden ihn leichter ertragen, wenn die Grösse des Gedankens diese leeren Colosse der Formen zu sättigen, zu durchdringen, zu beleben wüsste. Schon in dieser Oper, und noch mehr in den folgenden hat es Spontini ganz vergessen, dass die Hauptwirkung im Maass besteht. . .'

»Im Mai 1822, zur Vermählung der Prinzessin Alexandrine mit dem Erbgrossherzoge von Mecklenburg-Schwerin kam Spontini's neue Festoper: ‚Nurmahal oder das Rosenfest zu Kaschemir' zur Aufführung. Da er das Bachanal in dieser Oper einer seiner älteren Pariser Compositionen entnommen hatte, so nannte der nicht immer ganz feine Berliner Wortwitz die Oper: ‚Nur nicht noch mal oder der Hosenrest von Kasemir, Flickwerk von Spontini.' Und die furchtbare Arie, die nur das eherne Organ der Sängerin Schultz ertragen konnte, hiess — mit Anspielung auf die Fieberluft der Pontinischen Sümpfe: ‚Die Pontinische aria cativa'. — Derselbe Wortwitz, der die wunderliche Fortsetzung von Goethe's Siegesfestspiel: ‚Des Epimenides Erwachen' durch den Professor Lewezow unter dem Titel: ‚Des Epimenides Urtheil' kurz abfertigte: ‚I wie menen Sie des? — I wie gemeen is des!'

»Auch Spontini's neue, im Mai 1825 mit verschwenderischer Pracht aufgeführte ‚Zauberoper Alcidor' entging diesem Berliner Witze nicht. Der vergessene Inhalt ist: Zwei Zauberfürsten suchen einander zu übertreffen — durch sinnverwirrenden Glanz und die tollsten Maschineriekünste, und dies Spectaculum dauerte bei gedrückt vollem Hause und dampfender Hitze vier volle Stunden. Von der ersten Einnahme fielen gleich 1050 Thaler in Spontini's stets offene weite Tasche. Da cursirte denn schon am Abend das geflügelte Wort im ganzen Hause: Ypsilon-Ritter von Spontini nimmt bei seiner Zauberoper Allzudoll tüchtig ein — und wir müssen schwitzen.

»Ebenso wurde die Geburtsgeschichte des Textes zu dieser deutschen Original-Oper viel bespöttelt. Da Spontini kein Deutsch verstand und auch zu vornehm war, es zu lernen, so liess er sich von dem Franzosen Théaulon den Text schreiben. Diesen componirte er, lange Jahre dran arbeitend, während sein französischer Dichter auf königliche Kosten in Berlin lebte. Dann wurde der Text für die Aufführung von Herclots in's Deutsche übersetzt. Zelter schreibt darüber: ‚So besitzen wir endlich eine Berliner Originaloper — d. h. ein neues Kleid gewendet. . . Die Musik ist eine ganz erstaunliche Arbeit, ein Chaos von den rarsten Effecten.' — Zur Einstudirung hielt Spontini zehn Wochen lang täglich Proben ab und brachte Sänger, Musiker und den Grafen Brühl zur Verzweiflung.

»Aus der Probe wurde eine Anekdote erzählt: Ein Geiger lässt verzweiflungsvoll den Bogen sinken und seufzt tief auf: ‚Ach, wie ist mir der Arm müde!' Spontini hört das letzte Wort und fährt, wie von der Tarantel gestochen, von seinem

Directionspulte auf: ‚Nix Armide — nix Gluck — tout — tout — tout — tout Spontini!'

»An jedem Busstage, wo sonst alle Musik und alle Schauspiele schweigen mussten, hatte Spontini nach seinem sehr feinen und sehr starken Contract das Recht: im Opernhause zu seinem Benefiz ein Concert mit erhöhten Eintrittspreisen zu geben, während ihm selber Haus, Beleuchtung, Sänger, Orchester, Billetverkäufer, Logenschliesser, — kurz Alles frei zur Verfügung stand. Verzichtete er auf dies Concert, so konnte er sich dafür gleich tausend Thaler baar aus der Theatercasse des Grafen Brühl nehmen. Das Concert brachte mehr ein, doch niemals stand auf dem Zettel: ‚Zum Benefiz des Herrn General-Musikdirectors Ritter von Spontini!' Das erlaubte des Maestro Stolz nicht. Erst später, als die Erbitterung gegen den hochmüthigen üppigen Italiener, der den Berlinern immer wieder seine Opern aufwärmte und dabei reiche Tantièmen einnahm, während Berlin nach guter deutscher Musik, nach Weber's und Spohr's Opern hungerte, — als diese Erbitterung immer mehr wuchs und immer lauter wurde: da zeigte Spontini sich grossmüthig und stiftete aus der Einnahme seines jährlichen Benefiz-Concertes einen ‚Spontini-Fonds zur Unterstützung armer und kranker Musiker', der bei dem Scheiden des General-Musikdirectors von Berlin — 1842 — bereits zu 24000 Thaler angewachsen war. —

»Wie ich mit Herrn von Spontini in Berührung kam und bei einem ihm zu Ehren gegebenen Feste auch ein Huldigungsgedicht auf ihn declamiren musste, habe ich früher schon erzählt. Seit der Zeit wurden die Mutter und ich auch zu den glänzenden Soiréen geladen, die Spontini's im Winter gaben. Wir gingen aber nur ein Mal hin. Der Ton, der in diesen prächtigen Räumen herrschte, wirkte förmlich erkältend. Herr und Frau Celeste von Spontini, eine Schwester des berühmten reichen Pariser Instrumentenmachers Erard, die immer in den neuesten und glänzendsten Pariser Toiletten strahlte, kehrten gar zu sehr eine gemachte Vornehmheit heraus. Wäre nicht musicirt worden — Spontini und mein Clavierlehrer Gräulich spielten vierhändig, während die Milder-Hauptmann und Josephine Schultz sangen — man wäre vor lauter Vornehmheit gestorben. Ich verstand an jenem Abende zum ersten Mal die volle Bedeutung des Berliner Sprichworts: mir ist zu Muth, wie dem Mops im Tischkasten.

»Von Spontini's Opern bin ich nie eine Freundin gewesen. Aber wenn der Maestro am Dirigentenpult stand, musste ich ihn doch bewundern. Da war er ein siegreicher Feldherr, der Schlachten regiert — mit einem Blitz des Auges, einem Wink der Hand, einem Zucken der Wimper! —

»Die Verstimmung und Spannung zwischen General-Intendanten und General-Musikdirector war schon bei meinem Engagement an der königlichen Bühne so weit gediehen, dass Graf Brühl beim Könige sein Abschiedsgesuch einreichte. Der König nahm es nicht an und der Intendant trat nur eine längere Urlaubsreise an. Darauf bezieht sich Goethe's Trosteswort vom 2. Januar 1825: ‚Wie sollt' ich, theurer geprüfter Herr und Freund, Ihre Rückkehr nach Berlin vernehmen, zugleich mit der Nachricht, dass Sie Ihr wichtiges Geschäft wieder übernommen haben, ohne dass ich mich, um der Sache und Ihrer selbst willen, deshalb erfreute. Das Theater bleibt immer eine der wichtigsten Angelegenheiten; es knüpft sich aus Vorsatz und durch Zufall gar Vieles daran, dass dem jüngeren Manne, der sich eine Zeit lang diesem Kreise gewidmet, eine gewisse Leere bleiben muss, wenn er sich nicht mehr damit beschäftigt. Selbst in meinen alten Tagen, da ich jetzt manchmal das Theater besuche, fühl' ich einen stillen Trieb und Wunsch, hie und da wieder einzugreifen und mit wenigen Andeutungen günstige Wirkung hervorzubringen. Mögen Sie, mein Theuerster, die mannigfaltigen Unbilden dieses Geschäfts nur leidlich berühren; ist doch keines unter allen denen, die wir unternehmen können, das nicht mehr oder weniger einer Seefahrt zu vergleichen wäre...'

»Und schon ein Jahr nach Spontini's Ankunft in Berlin hatte Goethe zu trösten: ‚dass ich an den Unbilden, die Sie zu erdulden haben, den aufrichtigsten Antheil nehme, sind Sie überzeugt, werden es aber noch mehr sein, wenn ich ausspreche: dass ich in ältern Tagen mich immer mehr nach aussen absondere und nach innen concentrire, wo ich denn die Freunde wieder finde, mit denen ich, vor Jahren verbunden, manches Gute und Schöne gewirkt.... Und so wend' ich mich denn wieder dahin, wo ich ausging, dass es mir höchst peinlich ist, einen so werthen und thätigen Freund nach den grössten Leiden und tüchtigsten Anstrengungen nicht durch Zufriedenheit und froh aufnehmenden Mitgenuss belohnt zu sehen...'

»Bis zum Jahre 1828 ertrug Graf Brühl diese ‚Unbilden' mit stolzer Resignation — — dann brach Schlag auf Schlag seine Kraft.

»Spontini's Uebermuth wurde unerträglich, seine Anforderungen an die Theatercasse unerschwinglich — und dennoch bekam Graf Brühl Vorwürfe über das Deficit in derselben zu hören. Dazu kam, dass einige unzufriedene Schauspieler — und wo gäbe es deren nicht? — das viele Gute vergassen, das der Intendant dem ganzen Kunstinstitute und auch ihnen persönlich erwiesen, und sich mit einer Beschwerde über die Büreauherrschaft der Intendantur-Secretäre direct an den König wandten.... Die Hauptstütze seiner Bühne, Pius Alexander Wolff, erlag in demselben Sommer zu Weimar der Luftröhrenschwindsucht... Der schmerzlichste Schlag aber, der das zärtlichste Vaterherz traf, war der Tod seines ältesten Sohnes...

»All' diesen ‚Unbilden' und Schicksalsschlägen wäre Graf Brühl fast erlegen. Er fiel im Herbst 1828 in eine lange schwere Krankheit. Langsam genesend, legte er die dornenvolle — und doch noch immer über Alles geliebte Stelle als General-Intendant nieder und zog sich auf sein schönes alterthümliches Schloss Seifersdorf zurück, dem er durch geschmackvolle Restauration — nach Goethe's Wort — ‚eine anmuthige Würde' gegeben. Doch folgte er nach zwei Jahren einem Rufe des Königs als General-Intendant der Königlichen Museen nach Berlin zurück.

»Sein Nachfolger an der Spitze der Königlichen Schauspiele wurde Graf Wilhelm von Redern.

»Dem Grafen Brühl bin ich später noch einmal in Dresden an einem Leseabend bei Tieck begegnet. Das Herz ging ihm auf und der Mund floss ihm über in Erinnerungen mit mir an unsere gemeinsame Berliner Theaterzeit — in Wehmuth und in Sehnsucht... Ich höre noch sein Wort: ‚Es war dennoch eine wunderschöne — reiche — glückliche Zeit! — Dennoch!'

»Bald darauf — 1837 — ist dieser edelste kunstsinnigste und liebenswürdigste aller Intendanten, unter denen ich die Bühne betreten, gestorben und in der Gruft seiner Väter zu Seifersdorf beigesetzt. —

»Der Ritter von Spontini beherrschte noch Jahre lang die Berliner Oper. Aber ohne Freude, ohne Glück und Segen. Der Freunde wurden immer weniger, der Feinde immer mehr. Hatte er auch einen Gegner durch seine schnell fertigen Anklagen an höchster Stelle und durch die ihm gehorsame gestrenge Censur oder gar durch die Polizei unschädlich gemacht — so erwuchsen ihm schnell neun andere aus der selbst gesäeten Saat der Drachenzähne. Umsonst vigilirte die Polizei auf Flugschriften gegen Spontini. Sie gingen von Hand zu Hand. Umsonst erwirkte er einen allerhöchsten Erlass: die Censur solle die Veröffentlichung einer Theater-Kritik — richtiger: Opern-Kritik! — erst nach der dritten Aufführung in den Zeitungen gestatten. Man kritisirte mündlich nur um so schärfer. — Umsonst erklärte er öffentlich über sein Benefiz: ‚Die Concerte, welche ich gebe, sind dem Andenken grosser Meister

geweiht, denen ich durch die möglichst vollendete und glänzende Ausführung ihrer Werke meine Ehrfurcht zu beweisen und deren Gedächtniss ich bei dem Publikum lebendig zu erhalten wünsche. . .' Man lachte: Spontini — und Ehrfurcht vor den Werken grosser Meister, die nicht Spontini heissen! — Sein eifrigster Anhänger und Klopffechter war jener einst vielbespöttelte Auditor Gustav Nicolai, der das wunderliche Buch geschrieben: ‚Italien, wie es ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnung für alle, welche sich dahin sehnen!' — in dem gewisse springende Thierchen, zu kleinen Elephanten aufgeblasen, eine grosse Rolle spielen. Zum Dank gab Spontini für seinen getreuen Nicolai, mochte er auch das Land, wo des Maestro Wiege stand, recht schlecht gemacht haben, ein Incognito-Benefizconcert unter der officiellen Firma: ‚Zum Besten einer zahlreichen unglücklichen Familie!' — damit, sagten die Berliner, Herr Nicolai nur noch flotter Champagner trinken kann!

»Zwischen dem General-Musikdirector und dem neuen General-Intendanten Grafen Redern loderte der Kampf nur noch heftiger, als zur Zeit des Grafen Brühl.

»Aber sie Alle, auch der arme Carl Maria von Weber, sollten furchtbar an dem Ypsilon-Ritter gerächt werden. Friedrich Wilhelm III. ruhte im Mausoleum zu Charlottenburg. Mit seinem königlichen Gönner war Spontini's Sonne in Berlin für immer untergegangen. Der neue geistvolle Romantiker auf dem Throne fand wenig Geschmack an dem ‚hohlen Lärm' Spontinischer Musik — noch weniger an den ewigen Klagen und Angebereien, mit denen der empfindliche Italiener ihn belästigte. Und jetzt wagte dieser es gar, zu Gunsten seines getreuen Galopins Nicolai, der im Disciplinarwege seine Auditorstelle verloren hatte, dessen Oberbehörde direct beim Könige zu verklagen. . . Er hat keinen sehr gnädigen Bescheid bekommen.

»Das Alles war in's Publikum gedrungen — und die Volksjustiz war entfesselt! Als Spontini am 2. April 1841 im Opernhause an sein Dirigentenpult trat, um die Aufführung des ‚Don Juan' zu leiten, — wurde er mit Pfeifen, Pochen und höhnischen Zurufen empfangen. Mühsam dirigirte er die Ouvertüre zu Ende . . . dann trat er ab, weil er noch Schlimmeres befürchten musste. Aber sein Zorn, seine Rachsucht kannte jetzt kein Maass, kein Ziel mehr. Vom Könige Genugthuung fordernd und immer ungestümer auf seinen Contract pochend, liess er sich zu dem schäumenden Wort hinreissen: Wollen Ew. Majestät mich nicht in meinen contractlichen Rechten schützen, so werde ich den Schutz der Gesetze anrufen! — Ja, er vergass sich in seinen wüthenden Aeusserungen über den König so weit, dass er seines Amtes entsetzt und in einem langwierigen Majestäts-Beleidigungsprocesse verurtheilt — dann aber vom Könige begnadigt wurde. Das war 1842 der klägliche Abschied Spontini's von Berlin, wo er zweiundzwanzig Jahre hindurch in Glanz und Macht und Uebermuth geherrscht hatte. Er kehrte mit seinen Reichthümern nach Paris zurück. Aber jenen jähen Sturz hat er nie verwunden. Seine Kraft, ja sein Geist waren gebrochen. Mit dem Componiren war es vorbei, und seine älteren Opern waren in Paris vergessen. Sein Stern war für immer erloschen. Erbittert, fast taub, mit erloschenem Gedächtniss, theilnahmlos, halb blödsinnig, eine mit Spitzenmanschetten, Brillanten und Orden zierlich aufgeputzte Automatenpuppe lebte der Ritter von Spontini, von Pio nono zuletzt noch zum Grafen von Sanct Andrea erhoben, noch acht Jahre lang in seinem prächtigen Hôtel an der Ecke der vornehmen Chaussée d'Antin ein trostloses Scheinleben. . . Dann wachte ein Fünkchen in seinem Herzen auf, das all' die vielen glänzenden, ruhmberauschten Jahre in ihm geschlummert hatte: die Erinnerung an seine arme — glückliche Kindheit, — die Sehnsucht nach dem schmutzigen armseligen Dorfe in der Mark Ancona, in dem er geboren wurde — in dem ihm das kleine Herz zum ersten Mal klingend aufblühte bei einem Madonnenliede der Mutter — in dem die Gräber von Vater und Mutter nun schon so lange verweht waren. . .

»Und man führte das, was von dem weltberühmten Ritter von Spontini übrig geblieben, nach seinem Geburtsdorfe Majolati. Dort ist der arme reiche Graf von Sanct Andrea nach wenigen Monaten im Januar 1851 gestorben.

»Sein hundertster Geburtstag im November 1874 ist in Berlin ganz sang- und klanglos vorüber gegangen.

»Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser,
Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind.
(Goethe.)«

(Aus meinem Bühnenleben Bd. II, S. 101—117.)

Es ist nicht unsere Absicht, diese schöne Biographie schrittweise zu prüfen; weiss man doch nicht einmal, an wen man sich hier zu halten hat. Arnold Wellmer bezeichnet sich als »verantwortlichen« Herausgeber, und aus dem unlängst von ihm publicirten Briefwechsel mit der verstorbenen C. Bauer erfahren wir, dass die gesammte literarische Form sein Werk ist, da die Notizen seiner »Freundin« in der Originalfassung gänzlich ungeeignet waren, gedruckt zu werden. Aber noch mehr und noch Unerfreulicheres erfahren wir aus jenem Briefwechsel, nämlich dies, dass der treue geschickte aufopferungsbereite Mitarbeiter sich von seiner »Freundin« belogen und betrogen fühlt, und dass das reiche Honorar der Verleger oder das Einrappsen der Goldeiner (wie die Bauer sich ausdrückt) die Haupttriebfeder bei der Drucklegung dieser sonderbaren Memoiren gewesen ist. Natürlich konnte man sich dabei eine so missliebige und doch so hervorragende Gestalt, wie den Ritter Spontini, nicht entgehen lassen. Die gemeinsame Arbeit gerieth um so harmonischer, weil die Schauspielerin Bauer und der Literat Wellmer von der Sache gleichviel verstanden; es wurde ihnen daher auch sehr leicht, den ganzen alten Klatsch in voller Gläubigkeit zu reproduciren. Denselben hier im Einzelnen zu widerlegen, zu berichtigen oder zu erklären — soweit solches geschehen kann oder geschehen muss —, ist nicht unsere Absicht, weil die obige Erzählung durch ihre compilatorische Fassung hierzu ungeeignet erscheint; einige erläuternde Bemerkungen zum Schlusse werden daher genügen.

(Schluss folgt.)

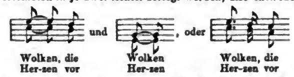
Anzeigen und Beurtheilungen.

Duette.

Eduard Hille. Fünfundzwanzig Lieder von Goethe, Schiller, Uhland, Heine u. A. für grosse und kleine Kinder zweistimmig mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Preis ℳ 1.

Volksliedmässige Schlichtheit und leichte Ausführbarkeit in Gesang wie Begleitung, aber überall sangbare Melodie und Wohlklang, Natürlichkeit des Gefühls und treffende musikalische Wiedergabe der Stimmung der gut ausgewählten Gedichte — dies Lob wird Jeder diesen Liedern zollen müssen. »Grosse und kleine Kinder« werden in dem Liederhefte ihre Rechnung finden, denn es ist Hausmusik im besten Sinne des Wortes; Ton für Ton ist so recht aus dem Herzen gesungen, Liebenswürdigkeit und Anmuth der Gesammteindruck. Aber auch interessante Einzelheiten finden sich, so wenn in No. 2 (»Die wandelnde Glocke« von Goethe) Altstimme und Begleitung in verschiedener Weise den Tonfall der Glocke nachahmen oder in No. 7 (»Der Rattenfänger« von Goethe), überhaupt einer originellen Composition, die charakteristische Begleitungsfigur die lockenden Zauberklänge der Pfeife andeutet. Ausser

diesen beiden Liedern heben wir noch hervor: No. 3 »Gefunden« (Ich ging im Walde so für mich hin) und No. 5 »Frühzeitiger Frühling« (Tage der Wonne, kommt ihr so bald) von Goethe; No. 12 »Das Schwert« (Zur Schmiede ging ein junger Held) von Uhland; No. 19 »Gott grüsse dich!« von J. Sturm (innig-weihevoll); No. 20 »Zwiegesang« (Im Fliederbusch ein Vöglein sass) von R. Reinick, ein Lied von mädchenhaft-poesievoller Stimmung; No. 25 »Ein geistlich Abendlied« (Es ist so still geworden) von G. Kinkel; No. 21 »Juchhe!« von R. Reinick. In dem letztgenannten Liede, S. 26, viertletzter und vorletzter Takt, müssen für die Wörter »Wolken« und »Herzen« die Viertelnoten in je zwei Achtel zerlegt werden, also entweder



in ersterem Falle, wie uns beim erstmaligen Singen unwillkürlich über die Lippen kam.

Schliesslich sei noch auf den billigen Preis des Heftes hingewiesen, welcher die Anschaffung desselben auch weniger Bemittelten ermöglicht. Das Liederheft sollte in jedem deutschen Hauswesen vorhanden sein; wir empfehlen es auf das Wärmste.

T. K.

Arrangements für Clavier zu zwei, vier und acht Händen.

Sigismund Blumner. Ouvertüre zur 29. Cantate »Wir danken dir Gott« von J. S. Bach für das Pianoforte zum Concertgebrauch bearbeitet. Pr. ℳ 1,50.

—— **Phantasie** von Franz Schubert (Op. 103) für das Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet. Pr. ℳ 3,50.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die Bach'sche Ouvertüre ist zu einem Concertstück geworden, das sich hören lassen kann und interessiren wird. Auch die von vier Händen auf zwei reducirte bekannte F moll-Phantasie von Schubert verlangt einen tüchtigen Spieler. Sie ist treu und unter Berücksichtigung des Totaleffects wiedergegeben. Beide Arbeiten mögen empfohlen sein.

Carl Reinecke. Ouvertüre zu der Oper »König Manfred«. Op. 93. Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von **Friedr. Hermann.** Pr. 5 ℳ.

—— **Fest-Ouvertüre** für grosses Orchester. Op. 148. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. Pr. 3 ℳ.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Beide Ouvertüren sind effectvoll, jede in ihrer Weise. Dass der Componist bemüht war, die in seiner Festouvertüre liegende Wirkung auch auf dem Clavier zur Geltung zu bringen, soweit dies überhaupt möglich ist, lässt sich denken. Ebenso hat auch der bewährte Bearbeiter Herr Hermann das Seinige gethan, um den Intentionen des Componisten gerecht zu werden, und dürfte letzterer mit der achthändigen Arbeit wohl zufrieden sein. Erhebliche Schwierigkeiten haben wir nicht gefunden.

Ph. Rüfer. Sonate für die Orgel. Op. 16. Arrangement für Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. Preis ℳ 3,80. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Die Sonate an sich hat uns im Allgemeinen recht wohl gefallen. Die Arbeit ist gut, die Haltung nobel, und wenn auch die Themen nicht gerade Bach'scher oder Händel'scher Natur sind, so regen sie doch an und interessiren und wäre es nur durch ihre Verarbeitung. Ob die Sonate bis ins Detail hinein wirksam ist auf der Orgel, darüber wollen wir nach dem Clavierarrangement ein Urtheil nicht fällen; dass sie aber wirksame Partien enthält, ist aus letzterm wohl zu ersehen. Sie hat drei Sätze: Allegro con brio, Andante con moto, Allegro maestoso. Das vom Componisten selbst besorgte Arrangement ist wirksam und gut spielbar.

Frdk.

Für Orchester.

Joseph Huber. Gegen den Strom. Sinfonie No. 4 (nach dem gleichnamigen Lohmann'schen Drama). Op. 12. Partitur. Pr. ℳ 4. Stuttgart, Theodor Stürmer.

In Nr. 46 des Jahrgangs 1877 dieser Zeitung wurde des Verfassers Sinfonie No. 3 »Durch Dunkel zum Licht« angezeigt und das ihr beigegebene Vorwort, in dem Herr Huber sich über die Grundsätze ausspricht, nach denen er verfahren, einer kurzen Kritik unterzogen. Diese mag hier in Erinnerung gebracht werden, denn die vierte Sinfonie ist nach denselben Grundsätzen zurechtgemacht und besteht ebenfalls nur aus einem einzigen Satze wie No. 3. Es kann Jemand recht absonderlich und doch dabei geistreich sein und bedeutendes Talent offenbaren; in diesem Fall wird die Kritik sich verpflichtet fühlen, die Spreu vom Weizen zu sondern. Hier ist aber kaum zu sondern, das Ganze ist wenig mehr als eine vorbedachte Schrulle. Talent besitzt der Verfasser, wenn auch nach unserer Ueberzeugung kein hervorragendes, und eben deshalb ist zu bedauern, dass er sich einer so grossen Selbsttäuschung hin- und auf einen Weg begiebt, auf dem ihm keine Lorbeern blühen werden. Man sieht seine Sinfonien an, lächelt, zuckt die Achseln und — legt sie bei Seite. Mag Herr Huber sich keinen Illusionen hingeben: Nachfolger findet er nicht, so sehr er sie auch ersehnen mag. Das Schwimmen »gegen den Strom« ist gefährlich und wer sich in Gefahr begiebt, kommt leicht darin um.

Frdk.

Lieder für eine Singstimme.

Joseph Huber. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Op. 13: Zwei Lieder. Pr. 60 ₰. Op. 14: Zwei Lieder. Pr. 2 ℳ 10 ₰. Stuttgart, Theodor Stürmer.

Ist es richtig, dass die Lieder etwas Besonderes vorstellen sollen? Wir sind um so geneigter, es zu glauben, als uns eben die vierte Sinfonie des Verfassers vorlag, die ebenfalls etwas Besonderes sein soll. Verachten wollen wir die Lieder nicht, sie lassen sich singen, enthalten auch im Einzelnen Gelungenes und Stimmungsvolles — es sei hier namentlich das Lied »Seit er von mir gegangen« angeführt — und verrathen überhaupt Talent, aber sie vermögen nicht recht zu befriedigen, kehren das rein Declamatorische oft zu sehr hervor, gerathen ins Rhapsodische und gehen so über die Grenzen hinaus, die dem Liede einmal gezogen sind. Der Verfasser scheint es einmal so und nicht anders zu wollen, das sieht man deutlich an dem Liede »Am fernen Horizonte«. Ginge er darauf aus, die Melodie immer natürlich und fliessend zu gestalten — dass ers kann, beweisen verschiedene Stellen in den Liedern —, so würde er mit ihnen bei weitem bessere Erfolge erzielen.

Frdk.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1878/79.

(S. den früheren Bericht in Nr. 4—6 dieser Zeitung.)

Den 16. Januar 1879.

Nach wiederholt vergeblicher Anberaumung auf den 7. und 13. d. gelangte endlich das erste Concert des Orato-

rien-Vereins pro 1878/79 und in diesem J. Haydn's unsterbliches Oratorium: »Die Jahreszeiten« gestern wirklich zur Aufführung. Dieselbe fand mit Orchesterbegleitung im grossen Museums-Saale vor einem zahlreich versammelten Publikum statt; von den Solopartien wurde die der Hanne von Frau Förster, die des Lucas von einem Dilettanten, dem Herrn Maler Klötzle, und die des Simon von dem Concertsänger und Gesanglehrer Herrn Niklitschek ausgeführt. Die Chöre waren unter der Direction des Herrn Zenger, z. Z. Lehrers an der hiesigen Musikschule für Chorgesang, auf das Sorgfältigste einstudirt; der unwiderstehliche Eindruck ihrer von dem reinsten Wohllaute getragenen classischen Schönheit bewährte und verstärkte sich bei jeder Nummer und befestigte in jedem Zuhörer die Ueberzeugung, dass die Lebendigkeit und Wahrheit dieser musikalischen Schilderungen von Naturerscheinungen und menschlichen Empfindungen kaum jemals wieder erreicht, nie aber übertroffen werden können, und dass alles Streben der modernen Programmmusiker, dem Worte Schritt für Schritt auf dem Fusse zu folgen und ein Gedicht musikalisch zu illustriren, diesen nie veraltenden Gebilden gegenüber wie Carricatur und Verzerrung erscheint. Die beiden männlichen Solopartien kamen in äusserst befriedigender Weise zur Geltung. Herr Klötzle besitzt eine zwar nicht sehr hohe aber wohllautende Tenorstimme; seine Gesangsweise und insbesondere der Vortrag der Recitative lässt keineswegs den Dilettanten errathen. Besonders gut gelangen ihm die beiden Arien: »Dem Druck erlieget die Natur« und »Hier steht der Wandrer nun«. Herr Niklitschek, früher Bühnensänger, entsagte dieser Laufbahn — wie ich höre — wegen Mangels an Kraft und Ausdauer seiner Stimme; hier leistete er Vorzügliches und fand an vielen Stellen, insbesondere nach der Arie vom Ackersmann, die lauteste Anerkennung. Frau Förster, ebenfalls früher der Bühne angehörig, ermöglichte durch die Gefälligkeit, mit der sie wegen Erkrankung der Frl. Keil im letzten Momente und angeblich ohne Probe die Sopranpartie übernahm, die Aufführung; es wäre daher nicht blos ungalant, sondern auch undankbar, mit ihr streng ins Gericht zu gehen oder auch nur mehr zu sagen, als dass keine der Solonummern durch ihre Leistung eine wesentliche Störung erlitt; sie gewährte, was man von einer nicht in fortwährender Uebung begriffenen und auch nicht mehr in dem Vollbesitze ihrer Mittel stehenden Sängerin erwarten konnte.

Den 21. Januar 1879.

Vor Allem will ich hiermit das aufrichtige, wenn auch nicht reumüthige, Geständniss niederlegen, dass ich dem gestrigen Concerte des Harfenvirtuosen Carl Oberthür im grossen Museumssaale nicht anwohnte. Einerseits liebe ich die Harfe als Solo-Concertinstrument überhaupt nicht, andererseits aber habe ich vor der Literatur der Compositionen für die Harfe nur geringen Respect. Meines Wissens war hierfür kein Meister ersten Ranges thätig, Ludwig Spohr etwa ausgenommen; dieser aber mehr aus Liebe zu seiner Frau, die eine Harfenvirtuosin war, als aus Liebe zum Instrumente. Ich verzeichne daher dieses Concert in meinem Tagebuche blos der Vollständigkeit des letzteren wegen, ausserdem weil Herr Oberthür ein geborner Münchner ist und als ausübender Künstler eines europäischen Rufes sich erfreut. Nach mir zugegangenem glaubwürdigen Berichte besitzt derselbe eine eminente, keine Schwierigkeiten kennende Technik, steht jedoch in discreter Behandlung unserem zu frühe dahin gegangenen August Tombo nach. Von den vorgetragenen Compositionen wird ein Original-Trio für Harfe, Violine und Cello des Concertgebers als bemerkenswerth bezeichnet, zu welchem die Hofmusiker Lehner und Bürger tüchtig mitwirkten. Ausserdem sang die Hofopernsängerin Frl. Schulze eine Arie aus »Rinaldo« von Händel und zwei Lieder von Franz Schubert mit rauschendem Beifall. Endlich spielte ein Herr Zoch aus Leipzig die grosse C dur-Sonate Op. 53 von Beethoven mit ungleicher Correctheit. Die versammelte Gesellschaft war eine wenn auch nicht sehr zahlreiche, so doch distinguirte mit S. k. H. dem Prinzen Luitpold an der Spitze.

Den 4. Februar 1879.

Leider muss ich mich auch hinsichtlich des gestrigen Concerts des Künstlerpaares Rappoldi im grossen Museumssaale auf eine blosse Vormerkung nach Hörensagen beschränken, da ich dasselbe trotz freundlichster Einladung wegen Unwohlseins nicht besuchen konnte. Herr Rappoldi, k. sächsischer Concertmeister, wird als ein guter Geiger im vollen Sinne des Wortes, dabei in allen Virtuosen-Finessen wohl geübt, seine Frau als eine sehr talentirte Pianistin mit elegantem Vortrage, kräftigem doch discretem Spiele, von verlässiger Seite bezeichnet. Der Gatte glänzte in Etüden von Paganini und Schubert, in einem Präludium in G-moll mit Fuge in G-dur von Bach; für das grössere Publikum brachte er ein Ständchen und Sommernachts-Spuk von Damrosch. Die Gattin gefiel in der Sonate in F-moll von Scarlatti, einem Impromptu in G-dur von Schubert und einem Concert-Allegro von Chopin. Interessant war die von dem Ehepaar gemeinschaftlich ausgeführte D dur-Sonate von Schumann. Angenehme vocale Abwechselung gewährte Frl. Schulze durch eine Arie aus den Psalmen von Marcello, dann Schubert's »Gruppe aus dem Tartarus«, die sich jedoch mehr für eine Männerstimme eignet, endlich durch Schumann's »Aus alten Märchen«. Der Besuch war, der stark fluthenden Carnevalsströmung wegen, ein mässiger.

Den 8. Februar 1879.

Gestern endlich gelang es dem früher hiesigen, dann Carlsruher Theaterkapellmeister Max Zenger in einem ziemlich stark besuchten Concerte im grossen Odeonssaale eine Reihe ausschliessend eigener Compositionen unter Mitwirkung des Hoforchesters, dann der Hofopernsängerin Frau Mathilde Wekerlin dem Publikum vorzuführen. Lauter Compositionen von einem und demselben Meister, wenn er nicht Beethoven, Mozart oder Joseph Haydn heisst, hat für den Meister den Vortheil, dass die unmittelbare Angleichung wegfällt, dagegen für das Publikum den Nachtheil ermüdender Monotonie. Ich glaube annehmen zu dürfen, dass Zenger weder aus Selbstüberschätzung, sich jenen drei Heroen ebenbürtig hinstellend, noch aus Scheu vor der Rivalität das Programm auf seine Producte beschränkte, sondern um dem Publikum, nachdem ihm einmal die Mittel hierzu gewährt waren, ein Gesammtbild seiner Leistungsfähigkeit zu geben. Dies stellte sich denn auch als ein erfreuliches dar und bot wenigstens in dem Rahmen der eigenen Werke entsprechende Abwechselung. Als die bedeutendste und grösste Composition nenne ich vor Allem die Symphonie in D. Schon der erste Satz bekundet den formgewandten, tüchtigen Symphoniker. Von imposanter Wirkung ist der breite melodische Strom des zweiten Satzes, während das Scherzo frisch und lebendig dahin flattert, das Finale aber der ausgebildeten Form Beethoven's sich nähert. Ganz besonders interessant war mir die von den höchst talentvollen Dilettanten Herrn Giehrl und Plank trefflich gespielte vierhändige Sonate, ein aus drei Sätzen bestehendes bei glücklicher Wahl der Themen meisterhaft durchgeführtes Werk, das sich den Compositionen gleicher Gattung von Hummel und Onslow würdig anschliesst und als brillantes Concertstück den Vortragenden eine sehr dankbare Aufgabe stellt. Unter den Gesangsstücken hebe ich als bemerkenswerth zwei Compositionen zu Goethe's Faust mit Orchesterbegleitung, nämlich »Gretchen am Spinnrade« und »Unter der mater dolorosa« hervor, muss aber doch gestehen, dass bei dem Vergleiche mit den gleichnamigen Schubert'schen Dichtungen zu Clavierbegleitung die Zenger'sche

Muse sehr im Nachtheil steht. Als zu einem solchen Vergleiche nicht herausfordernd sagten mir drei melodiöse, schon vor einigen Jahren im Drucke erschienene Lieder im schwäbischen Volkston mit Begleitung von Violine, Cello und Clavier nach Art von Beethoven's schottischen Liedern weit mehr zu. Ein schwungvoller zum Sängerfeste im Jahre 1874 componirter Festmarsch schloss die im Ganzen sehr befriedigende Aufführung.

Den 20. Februar 1879.

Von dem Concert des Fräulein Alexandra Förster und des Herrn Bisrne Lund aus Norwegen, welches gestern im grossen Museumssaale stattfand, lässt sich nicht viel Rühmliches melden. Das Beste daran war noch der »gütigen Mitwirkung« von Fräulein Eugenie Menter, Frau Herrmann-Rabausch und Herrn Hofmusikus Lehner zuzuschreiben. Die Concertgeber sind offenbar im Stadium der Ausbildung begriffene Kunsteleven, folglich noch nicht mit den erforderlichen Eigenschaften ausgerüstet, um in Concerten aufzutreten. Entschieden war, wie ich bereits andeutete, der instrumentale Theil des Concerts der bessere: No. 1. Sonate für Piano und Violine von J. Rheinberger, sehr tüchtig gespielt von Frau Herrmann-Rabausch und Herrn Hofmusikus Lehner; dann als No. 4 zwei Stücke für zwei Claviere: Sonate von Mozart in D-dur, offenbar die Krone des Abends, und Variationen von Brahms über ein Thema von J. Haydn, beide gut vorgetragen von der Ebengenannten und Frl. Eugenie Menter. Herr Lehner befriedigte nicht minder durch den Solovortrag der Ciaccona von J. Seb. Bach. Herr Lund, ein Bariton von geringer Qualität, sang mittelmässig eine Arie aus »Paulus«, dann drei Lieder von Franz Schubert und Jensen und eine Arie aus Verdi's »Maskenball«, Frl. Förster eine Arie aus »Idomeneo«, sowie eine aus »Josua« und ebenfalls drei Lieder, ohne dass weder ihr Stimmansatz, noch die Reinheit ihres Gesanges, noch der Vortrag besonders zu loben wären. Der Besuch war mässig.

Den 27. Februar 1879.

Zum Beginn der Fastenzeit fand gestern, als am Aschermittwoch, wieder im Odeon bei nicht unzahlreichem Besuche eine jener Aufführungen statt, die leider immer seltener werden, aber stets das Herz des wahren Musikfreundes wahrhaft erfreuen — eine Soirée der kgl. Vocalkapelle unter der Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Rheinberger. Was nun zuvörderst das Programm anbelangt, so bestand dasselbe aus 12, vielmehr 13 einzelnen Nummern, nachdem No. 12 zwei Chorlieder des genannten Herrn Rheinberger enthielt. So interessant, wenn auch nicht durchweg classisch sämmtliche Stücke waren, so konnte ich doch ein seufzend ausgesprochenes: *toutjours perdrix* nicht unterdrücken, als innerhalb der No. 1—6 fünf Motetten und unter No. 9 noch eine sechste Motette aufgetischt wurden. In grossartig-classischem Stil erhebt sich die erste: *tu es Petrus* von Palestrina, sechsstimmig, einem herrlichen gothischen Dome vergleichbar, welcher beinahe ebenbürtig die elegische: »In den Armen dein«, fünfstimmig von Melchior Frank († 1689) und dann die schwungvolle: »*Inter vestibulum et altare*« von G. A. Petri († 1756) folgte. Die vierte von Jacob Handl († 1591) »*Ascendo ad patrem*«, sechsstimmig, schien gegen ihre Vorgängerinnen, vielleicht waren es deren schon zu viele, ziemlich abzufallen. Die hierauf eingeflochtene Sonate von J. Seb. Bach für Viola in G war von Franz Lachner's Meisterhand, um sie dem grösseren Publikum mundgerecht zu machen, mit Clavierbegleitung versehen worden, worunter gleichwohl ihre Eigenthümlichkeit einiges einbüsste. Der Vortrag derselben durch den Kammermusiker Anton Thoms kann als ein mustergültiger bezeichnet werden. Mit wieder erwachtem Interesse hörte ich sodann die zweichörige Motette »Ich lasse dich nicht« von Joh. Christ. Bach († 1703) und in der zweiten Abtheilung die achtstimmige aus Op. 23 von Mendelssohn »Mitten wir im Leben sind«. Der Sologesang eines Sonettes von Petrarca »*Or ch'l ciel e la terra*«, componirt von J. F. Reichhardt († 1816), durch die Hofopernsängerin Frl. Marie Schultze gab mehr Gelegenheit, ihre treffliche Schule und prachtvolle Altstimme kennen zu lernen, als dies bisher die Wagner-Trilogie gethan hat, für welche sie eigens hierher berufen wurde; das von ihr gewählte Stück liess mich jedoch etwas kalt. Das herrliche »Gott in der Natur« für vier Frauenstimmen Op. 133 von Franz Schubert konnte ungeachtet ausgezeichneter Wiedergabe durch die Hofkapellsängerinnen Frau von Mangstl, Fräul. Meyer, Keyl und Tyroler nicht zur vollen Geltung kommen, woran wohl der Umstand die meiste Schuld tragen mag, dass dieses Meisterwerk nach seiner Anlage und Stimmenbesetzung offenbar nicht für einen grossen Saal bestimmt ist. Von den ausserdem noch vorgeführten vierstimmigen Chören: »Schlachtbild« von R. Volkmann, »Goliardenlied« von Max Zenger, »Mummelsee« und »Die Schäferin vom Lande« von J. Rheinberger scheinen mir das erste und dritte zu den besten derartigen Compositionen der Neuzeit zu gehören, welche desshalb solide Gesangvereine gern ihren Repertoiren einverleiben werden. Die Aufführung sämmtlicher Nummern war tadellos, in Wahrheit voll tiefer Auffassung und feinster Nüancirung.

Den 4. März 1879.

Ein ziemlich zahlreiches Publikum versammelte gestern im grossen Museumssaale der erste Kammermusikabend des Clavierlehrers an der kgl. Musikschule Herrn Hans Bussmeier, Herrn Hofmusikers Max Hieber (Violine) und Herrn Kammermusikers Werner. Die erste Nummer: Trio in F-dur von Robert Schumann Op. 80 zeigt alle rhythmischen und melodischen Vorzüge dieses auf dem Gebiete der Kammermusik ganz besonders hervorragenden genialen Meisters; dasselbe wurde mit Feuer und Ausdruck vorgetragen, wodurch es um so reicheren Beifall errang, als es hier bisher selten gehört wurde. Die mit diesem, im besten Sinne des Wortes, modernen Stücke jedenfalls stark contrastirende Sonate in A-moll für Flöte und Clavier von G. F. Händel, welche als No. 2 beabsichtigt war, musste wegen Unwohlseins des Herrn Kammermusikers Tillmetz gleichwohl ausfallen. Statt derselben brachte Herr Werner zwei Violoncellstücke, eine Cantilene aus der Balletmusik zu Gluck's »Orpheus« und einen nicht näher bezeichneten munteren Satz von Mozart in entsprechender Weise zum Vortrage. Von ganz besonderem Reize war das hierauf folgende Adagio in C-dur für Violine und Viole Op. 13 von L. Spohr, wobei Herr Hofmusikus Karl Hieber den Violapart übernommen hatte, und diese edle ungeachtet der beschränkten Instrumentenzahl voll und reich klingende Composition zur schönsten Geltung gebracht wurde. Den Schluss bildete unter weiterem Hinzutritte des Herrn Hofmusikus Ziegler das Quintett Op. 14 für Clavier und Streichquartett in A-moll von Saint-Saëns, ein in hohem Grade interessantes Werk, dem wir kein anderes eines Franzosen der Neuzeit, sowohl was Originalität als Factur und geistvolle Gedanken anbelangt, ebenbürtig an die Seite zu stellen wüssten. Gleichwohl musste ich mich bei Anhörung der am Anfange des letzten Satzes angebrachten Fuge des beissenden Witzwortes von Cherubini über Berlioz erinnern, welcher auf die Bemerkung, dass Berlioz die Fuge nicht liebe, erwiderte: die Fuge liebt ihn nicht! Abgesehen von dieser Fuge sind auch in dem letzten Satze die Themen meisterhaft durchgeführt; nicht minder wurde das Quintett von den Künstlern schwungvoll vorgetragen.

(Fortsetzung folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. Mai 1879. **Nr. 19.** XIV. Jahrgang.

Spontini nach Mittheilungen von Caroline Bauer und H. Marschner.

(Schluss.)

Zunächst müssen wir aber noch einen anderen Zeitgenossen über den vielbeneideten und vielgeschmähten Italiener hören, und zwar keinen geringeren, als unseren Operncomponisten Heinrich Marschner. Wer geneigt ist alles zu glauben, was bisher über Spontini geklatscht ist, der wird Marschner's Aeusserungen mit wahrer Herzstärkung lesen.

Die Briefe, welche Heinrich Marschner an seinen Dichter, den am 4. October 1877 in Karlsruhe gestorbenen Eduard Devrient gerichtet hat, sind unlängst, mit erläuternden Bemerkungen von Joseph Kürschner, in Rodenberg's Deutscher Rundschau (1879, Aprilnummer S. 87—106) zum Abdruck gekommen. Diese Briefe stammen aus den Jahren 1831 bis 33 und betreffen fast ausschliesslich den von Devrient geschriebenen Text zu »Hans Heiling«. Mit der ersten Epistel vom 8. Juli beginnen die Unterhandlungen hierüber, und die letzte vom 9. Juni 1833 ist geschrieben, als der Componist von der Berliner Aufführung glücklich wieder in Hannover angelangt war.

Spontini figurirt mehrfach darin. Wie sehr die deutschen Componisten durch seine Machtstellung nicht blos in Berlin sondern aller Orten sich verletzt und gedrückt fühlten, sieht man recht deutlich schon aus dem ersten Briefe Marschner's, wo es heisst: »Leider sind meine Berufsgeschäfte hier so viel, dass ich nicht immer ungestört mich meinen Phantasien und der Arbeit widmen kann. Doch, das ist der allgemeine Fluch deutscher Componisten, dass Vaterland und Regierung nichts für sie thun und sie gezwungen sind, nach mit Frohndiensten überhäuften Anstellungen zu greifen, um ihr Dasein zu fristen! — Gebäre Deutschland auch zehn Spontini, nicht einer würde einen König von Preussen finden!« (S. 89.)

In solcher Stimmung glaubte er natürlich ohne weiteres alles, was von Spontini gesagt oder auch nur vermuthet wurde. Wir können heute recht gut sehen, dass die grössten Uebelstände der Berliner Bühne von Spontini fast ganz unabhängig waren und sich ohne seine Anwesenheit ebenso sehr geltend gemacht haben würden. Dahin gehört namentlich das bureaukratische Besserwissen und Maassregeln der Dichter und Componisten. Jetzt wurde aber fast alles, was in dieser Hinsicht geschah, mit dem Italiener in Verbindung gebracht. »Es scheint mir fast — schreibt Marschner am 15. Juli 1831 —, als sässe zu Berlin eine heimliche Music-Fehme zu Stuhle, die, was ihr noth zu thun scheint, über Gerechte und Ungerechte streng Gericht hält. Ich bin nur froh, dass ich weit vom Schuss bin, denn das in contumaciam verurtheilen, thut eigentlich einem ehrlichen Kerl nicht weh. Da selbige aber für die Musik so viel gethan, so hoffe ich, wird sie auch für den Text oder vielmehr den Dialog freundliche Fürsorge getroffen haben. Nicht unterdrücken aber will und kann ich die Rührung über Spontini's Wohlthaten. Gott lohn' es ihm!« (S. 91.) Dazu als Anmerkung des Herausgebers die Erläuterung: »Die Aufführungen der Marschner'schen Opern in Berlin wurden fortwährend durch Intriguen hintertrieben, die Spontini, welcher in Marschner einen Rivalen fürchtete, anzettelte.« (S. 91.) Der Herausgeber wird dies kaum so genau wissen können, weil er doch nicht dabei gewesen ist und schwerlich unanfechtbare Zeugen auftreiben kann. Ohne Zweifel hat Spontini u. a. auch Marschner's Opern aus seinem Kreise ferngehalten; aber die eigentliche Anzettelung der Intriguen wird wohl auf deutsche Musiker zurückzuführen sein, welche Spontini's Ohrenbläser waren und den talentvollen Landsmann nicht aufkommen lassen wollen. Diesen lieh Spontini dann das Gewicht seines grossen Einflusses, wobei eigentliche Intriguen von seiner Seite nicht einmal nöthig waren. Seine Abneigung gegen die neue romantische Musik sowie gegen gesangliche Unschönheiten, an denen Marschner so reich ist, genügt vollkommen, um die Stellung zu erklären, welche er deutschen Componisten gegenüber einnahm.

Marschner erhielt natürlich immer die allerschlechtesten Berichte über Spontini. Nach der Berliner Aufführung seines »Templer« schreibt er an Devrient: »Ich glaube daran [an die Wirkung des dritten Finales], weil sogar jener dumme Mensch, der sich im »Freimüthigen«*) bemüht, mein Werk auf das niederträchtigste herunter zu reissen (ich irre mich gewiss nicht, wenn ich in ihm einen gewissen Lump — — vermuthe) dies nicht läugnet. Herr Schlesinger**) und Herr Spontini haben sich's aus gewissen Gründen was kosten lassen. — Von Spontini eine kleine Anekdote. Ein gewisser N. (zufällig ein Freund meiner Musik, ohne mich persönlich zu kennen) trifft Spontini nach der ersten Aufführung in Gesellschaft. Nun, fragt Spontini, haben Sie sich auch die neue Oper angehört? — N. Ja. — Sp. Na, wie hat Ihnen das Ding gefallen? N. Mir,

*) einer damals im 28. Jahrg. stehenden belletristischen Zeitung, welche von Dr. W. Häring (W. Alexis) redigirt und von Schlesinger verlegt wurde.

**) Martin Adolph Schlesinger, der Gründer der bekannten Berliner Buch- und Musikhandlung, Verleger des »Freimüthigen«, Freund und Verleger Spontini's.

wie Allen, sehr gut. — Sp. Hm! O ja, es sind werthvolle Sachen darinnen. Aber das Ding sollte nur einen andern Titel haben. N. Wie so? — Sp. Es sollte heissen: Der Templer und die Jüdin, Musik von Spontini, arrangirt von Marschner. — Indignirt über eine solche Unverschämtheit (die mir aber der beste Beweis des Werthes m e i n e s Werkes ist) dreht N. ihm den Rücken, und — die Sache ist aus.» (S. 93.) Wenn man einen gewissen Aufputz in Abrechnung bringt, so sieht diese Geschichte ganz Spontinisch aus. Zur Ausgleichung leisteten die Deutschen in der Ueberschätzung auch ein Erkleckliches. Wie der Herausgeber anführt, meinte Felix Mendelssohn's Mutter in einem Briefe an Devrient: »Dass schon im ersten Act des Templers mehr Musik, Kraft und Interesse liegt, als in sämmtlichen Auber's, kann wol nicht bezweifelt werden.« (S. 93.) Bei solchen beiderseitigen Ueberhebungen würde selbst ein Engel sich vergebens bemüht haben, ein erträgliches Verhältniss herzustellen.

Als »Heiling« beinah fertig war, schrieb Marschner an seinen Poeten: »Ich wünschte auch, dass diese Oper dann zuerst in Ihrem Berlin gegeben werde. Allein, ich weiss nur zu gut, welche Hindernisse sich diesem Vorhaben entgegen wälzen werden. Rellstab schrieb mir, Spontini herrsche wieder mit eiserner Faust. Und abgesehen davon, wie lange kreisset die Königl. Oper überhaupt an einer neuen Oper!« (S. 99.) In demselben Sinne schreibt er einige Monate später (am 11. Juli 1832): »Es ist unverantwortlich, wie deutsche Componisten in Berlin behandelt werden. Ueber Falknersbraut hab' ich auch nicht ein Wort der Erwiederung erhalten. Hätte mir der Cassirer nicht die Quittung über empfangene Copiaturauslagen abgefordert, ich hätte gar nicht gewusst, ob die Oper in Berlin oder in der Ostsee oder sonstwo umher treibt.» Das war doch Sache des Intendanten, des Grafen Redern, von welchem wir oben lasen, dass er mit Spontini noch schlechter stand, als sein Vorgänger Graf Brühl. Warum denn all das Gezänk und die Feindseligkeit, wenn nicht wenigstens die deutschen Componisten gegen den ausländischen Musiker auf den Schild gehoben wurden? Nicht der Ritter Spontini, sondern das Königliche Hoftheater-Büreau war der eigentliche Tyrann der Kunst. In demselben Briefe sagt Marschner zum Schlusse: »Kommt denn Spontini an Zelter's Stelle? Da melde ich mich gleich, natürlich als Marschnero oder Margenerino, denn als deutscher M. (Sie können auch Michel lesen) werde ich da wohl zu nichts als einer Unterlieutenantsstelle kommen.« (S. 101—2.) Hiermit wird auf Zelter's Tod angespielt, der am 15. Mai jenes Jahres erfolgt war. Dass Spontini sein Nachfolger werden sollte in der Direction eines Privat-Gesangvereins, zeigt wieder, welche Gerüchte über den Italiener ausgestreut und geglaubt wurden.

Endlich nach vielem Mühen und Drängen kam der »Hans Heiling« am 24. Mai 1833 zum ersten Mal mit gutem Beifall zur Aufführung. Marschner war zugegen, und Devrient sang die Titelrolle. —

Was wir hier über Spontini gehört haben, ist im Wesentlichen als Splitterrichterei zu bezeichnen. Man machte die übertriebensten Anschuldigungen, sah aber den Balken im eignen Auge nicht. Wer von diesen Splitterrichtern das Glück hatte, in eine ähnliche dominirende Stellung zu gelangen, der verwandelte sich damit flugs in denselben Tyrannen, den er in Spontini gehasst hatte, aber gewöhnlich in einen noch viel kleinlicheren. Unser Marschner machte am wenigsten eine Ausnahme hiervon. Mit dem »Hans Heiling« hatte er seinen besten Trumpf ausgespielt. Nun folgten Amtserhöhungen, Orden, Einladungen zur Direction von Musikfesten, bis er endlich als Generalmusikdirector im Lande der Haidschnucken unumschränkter Gebieter wurde — aber den Höhenpunkt seiner Composition hatte er, gleich Spontini, schon im frühen Mannesalter erreicht, worauf es bergab ging. Da waren es genau dieselben Mittel, mit denen er sich obenauf zu halten suchte, die hier an dem verhassten Italiener so hart beurtheilt werden. Als Wagner's Tannhäuser anfing sich allgemein zu verbreiten, kam Marschner mit seiner letzten Oper »Adolph von Nassau« heraus, wodurch der Unterschied zwischen dem alten abgelebten Romantiker und dem neuen Talent recht grell zu Tage trat. Der Einzige, welcher dies nicht einsehen konnte, war Marschner, und als Generalmusikdirector hielt er Wagner's Opern aus seinem Reiche so lange fern wie nur möglich. Erst als Joachim nach Hannover berufen wurde (als Concertmeister), gelangte durch seinen Einfluss der Tannhäuser dort zur Aufführung. Dergleichen verdient sicherlich eine weit schärfere Verurtheilung, als Spontini's Abweisung der Werke deutscher Componisten. Von einem Fremden stand nicht zu erwarten, dass er unsere Fähigkeiten kennen oder besonders schätzen sollte; je höher die Stellung war, welche man ihm zuwies, je angelegentlicher man sich bemühte ihn für dieselbe zu gewinnen, um so mehr musste er glauben, dass im ganzen Deutschland kein irgendwie Befähigter für einen solchen Posten vorhanden sei. Aber deutschen Componisten unter sich ist es leichter, einander zu kennen und zu verstehen; collegialische Achtung und gegenseitige Förderung sollte hier bei aller Rivalität immer zum Ausdruck kommen. Wenn statt dessen namentlich unter Denen, die sich in einflussreichen Stellungen befinden, ein unrühmlicher Wetteifer wahrzunehmen ist, alle Anderen, die dem eigenen musikalischen Papstthum Abbruch thun könnten, möglichst nieder zu halten, so ist die unausbleibliche Folge davon, dass die wahren Fähigkeiten nicht entwickelt und nicht bemerkt werden können; denn wie sollten Fürsten und Regierungen den Geeigneten vorkommenden Falls rechtzeitig herausfinden, oder wie sollten sie eine solche krakehlerische Masse besonders achten? Marschner vermuthet ganz richtig, dass, wenn Deutschland auch zehn Spontini's erzeuge — es hat ja mehr gethan als dies — doch kein Einziger von ihnen die Stellung desselben erlangen werde. Zuerst müssen die deutschen Componisten sich selber gegenseitig achten, gerecht beurtheilen, taktvoll und anständig behandeln, wenn sie von Andern, namentlich von Höherstehenden geachtet und nach ihren Fähigkeiten befördert sein wollen.

Die ausserordentliche Feindseligkeit, mit welcher Spontini in Berlin empfangen wurde, die Gehässigkeit in der Beurtheilung aller seiner Unternehmungen vom ersten Tage an machte ein gedeihliches Wirken unmöglich. Das Unnatürliche seiner Stellung hatte nicht er verschuldet, dem die deutschen Verhältnisse unbekannt waren, sondern Diejenigen, welche ihm eine solche Stellung zurecht machten. Die Unverständigkeit, mit welcher man nun die gegebenen Verhältnisse so behandelte, dass für die Kunst nicht möglichst viel Nutzen, sondern nur Schaden und Unfrieden daraus entstand, ist ohne Beispiel in der Musikgeschichte grosser Städte. Berlin kann sich rühmen, unter allen Metropolen die grösste Taktlosigkeit und inhumane Unduldsamkeit bewiesen zu haben. *) Als Spontini das ihm

*) Man muss übrigens nicht glauben, dass die Arbeit von Bauer-Wellmer irgend welche Zuverlässigkeit beanspruchen kann ausser der des Widerscheins alter Klatschereien. Die Behauptung, Spontini habe aus hochmüthiger Verachtung niemals deutsch lernen wollen, möge hier durch einen Brief von dem »guten alten Zelter« illustrirt werden. Zur Zeit, als die Bauer nach Berlin kam, feierten die Musiker dort in einem Festessen das Andenken Mozart's (am 27. Januar 1825). Zelter berichtet darüber an Goethe: »Die Gesundheit des Gefeierten ward durch unsern General-Musikdirector Spontini auf Deutsch gesprochen, und da sich auf Deutsch nichts reimt, so dürfte man denken, dass die Sache ungesund und ungereimt herausgekommen wäre; aber es — war auch so und die Geschichte hat grossen Spass gegeben, da jeder was anderes verstanden hatte, wenn man jedem glauben will dass der Sprecher gar nichts gemeint hätte.« (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter Bd. IV, S. 5.) Es ist sehr

contractlich zugesicherte Concert gab, sprach man von Ausraubung; als er es dann zum Besten seiner Musiker verwandte, that er es lediglich aus verwerflichen Nebenrücksichten! Und so in allen Fällen. Wie charakterlos diese Opposition war, erhellt am besten daraus, dass man sich zuerst zwanzig Jahre lang duckte, dann aber sofort einen schimpflichen Theaterscandal arrangirte, als die nicht sehr gnädige Gesinnung des neuen Königs (Friedrich Wilhelm IV.) gegen Spontini bekannt wurde. Lully war nicht weniger hochfahrend, als sein Landsmann Spontini, und gehörte zu den bestgehassten Menschen von Paris, dessen Befehlen viele alte eingeborne Franzosen nur zähneknirschend nachkamen; aber sein langes Wirken gereichte der französischen Bühne dauernd zum Segen. Spontini wirkte gleich lange und gleich unumschränkt in Berlin, und als er dann vertrieben wurde, schickte man seine Werke ebenfalls mit in die Verbannung. Und hinterdrein beklagt man sich, dass unserm Theater ein festes Repertoire oder die geschichtliche Continuität fehlt und dass wir alle fünfundzwanzig Jahre wieder von vorne anfangen müssen!

Berichtigung. In der vorigen Nummer, Sp. 280, Z. 26 steht »Goldeiner«, es muss aber heissen »*Goldeier*«, welche die C. Bauer für ihre Schriftstellerei gemeinsam mit A. Wellmer »einrappste«.

---

begreiflich, dass Spontini sich mangelhaft und confus ausdrückte, aber immerhin konnte er nach vierjährigem Aufenthalt in Berlin doch schon einen längeren deutschen Toast zu Stande bringen, was nicht jedem Deutschen nach einer gleichen Zeit im Auslande gelingen möchte. Zelter war ihm sicherlich nicht besonders geneigt, dennoch schreibt er am 1. Juli 1825 an Goethe über Spontini: »Man macht hier zu wenig aus ihm und missgönnt ihm sein Glück das, aufrichtig gesagt, seine Noth ist; ich möchte ums Doppelte nicht seine Stelle haben, noch weniger der Kränkling sein, der sich Mühe genug darum gegeben hat und mit seinem Semiel so manchen mit krank macht. Darin muss ich den König loben dass er all das Zeug vor'n Teufel nicht mag.« (IV, 68.) Diese harten Worte über Weber sind eine starke, aber immerhin nicht unangemessene Medicin gegen das Gebräu von Bauer-Wellmer.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructive Claviermusik.

Friedrich Kiel, Op. 71, **Zehn vierhändige Klavierstücke** für die Jugend (2 Hefte, 2 *M* und 2 *M* 25 *Pf*). Berlin, Bote und Bock.

Eduard Rohde, Op. 150, **Zwölf melodische Klavierstücke** zu vier Händen. Vortragstudien für angehende Spieler (2 Hefte à 3 *M*). Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Carl Reinecke, Sechs Liedersonatinen nach des Componisten Kinderliedern (2 *M* 25 *Pf*). Ebendaselbst.

Alban Förster, Op. 12, **Sechs Sonatinen** (2 Hefte 3 *M* 50 *Pf* und 1 *M* 50 *Pf*). Ebendaselbst.

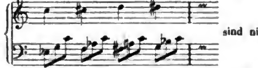
Moritz Vogel, Op. 35, **Zwei leichte Sonatinen** (à 1 *M* 75 *Pf*). Ebendaselbst.

—— Op. 31, **Melodische Etüden** für angehende Klavierspieler (2 Hefte, 2 *M* und 2 *M* 50 *Pf*). Ebendaselbst.

Sämmtliche angezeigte Werke sind für Anfänger berechnet, nicht im allerersten Stadium, aber auch nicht viel weiter. Der Ausdruck »für angehende Spieler« bei Rohde und Vogel ist so zu verstehen, dass die Schüler etwa im zweiten bis dritten Jahre des Unterrichts zu stehen haben (bei mässiger Fassungsgabe, Kinder). Am treuesten diesem Zwecke dienend und am homogensten in sich möchte ich die Compositionen von Vogel nennen. Die melodischen Etüden sind sogar für ein noch früheres Stadium berechnet nach der Bemerkung des Componisten: »Diese Etüden sollen dem Schüler die ersten Uebungen im Unter- und Uebersetzen bieten und [ihn] zugleich in die leichtesten Tonarten einführen«. In mässigen Tempi ausgeführt, werden sie allerdings auch schon im ersten Jahre zu verwenden sein; ihr Gehalt, der zum Theil recht ansprechend ist, wird jedoch erst zu voller Geltung kommen bei Schülern, welche die ersten Uebungen im Untersetzen bereits hinter sich haben, d. h. welche schon im Stande sind ein leichtes Stück in wirklichem Allegro durchzuführen. Im Auftakt von No. 15 des ersten Heftes hat Vogel wohl ein ♮ vergessen. Das *as* würde ein pädagogischer Fehler sein, da im weiteren Verlauf an entsprechender Stelle immer *a* steht: [Notenbeispiel] Man darf den Kindern nur das nächstliegende bieten (dies Princip führt übrigens gerade Vogel consequent durch). Sehr zu empfehlen sind die beiden Sonatinen Vogel's; dieselben sind wirklich leicht und wirklich melodisch, wirklich für Kinder passend und völlig frei von interesselosen Längen; auf besondere Originalität machen sie wohl keinen Anspruch, sie sind etwa wie die vielgespielten Kuhlau'schen Sonatinen in Mozart'schem Geist gehalten. Schade ist, dass das Hauptthema des ersten und zweiten Satzes der ersten Sonatine einander zu ähnlich sind:



Dasselbe Motiv, dieselbe Phrasirung — selbst wenn Vogel mit Bewusstsein beide Sätze aus demselben Motiv hätte entwickeln wollen, dürfte die Aehnlichkeit nicht so weit gehen. — Herrn Förster habe ich mehr vorzuwerfen. Seine sechs Sonatinen enthalten theilweise viel besseren Stoff als die Vogel's, einzelne Themen möchte man lieber als Charakterstücke, Albumblätter oder dergl. Erwachsenen gewidmet sehen, z. B. das Andantino der vierten Sonatine, auch wohl das Andante der ersten u. s. w.; anderes wieder ist durchaus passend für Kinder, aber — leider finden sich zahlreiche Stellen, die ganz und gar nicht dahin gehören, wo sie stehen, sei es, dass sie zu raffinirt, zu modern dissonanzenselig sind, oder dass sie für die knappe Form zu breit angelegt, daher inhaltlos verwässert erscheinen, oder gar, dass sie unmusikalische Härten enthalten, welche man am wenigsten Kinderohren zumuthen darf. Stellen wie 1. Heft S. 3:



sind nichts weniger als geeignet, das musikalische Fassungsvermögen des Schülers zu entwickeln. Unpädagogisch ist es auch, Missbrauch zu treiben mit chromatischen Wendungen von äusserster Süsse wie:

No. II. S. 13. No. III. S. 18 u. 19. No. IV. S. 4.

[Notenbeispiel]

Der Schlussfall von der Terz zur Tonika [die Terz als Vorhalt von der Quint der Dominante gedacht] ist überhaupt bei Herrn Förster beinahe stereotyp; in der Form wie bei No. V S. 17:



ist er den obigen Wendungen so ähnlich, dass man versucht ist, ein Kreuz vor *e* zu ergänzen. Vergl. übrigens: No. I. S. 5, No. IV. S. 6 etc. Unter das nichtssagende und darum besser weggebliebene, weil gerade den Anfänger langweilende Füllsel, rechne ich z. B. No. V. S. 13 Takt 9—18, die besser einfach gestrichen würden (natürlich ebenso die Parallelstelle S. 16); nicht ganz in den Rahmen passend will mir ferner in dem harmlosen Allegro scherzando von No. V. die wagnerhafte Verweichlichung des zweiten Themas erscheinen:



über dem ewigen Basse *es b es*. Doch sind trotz dieser Ausstellungen auch Förster's Sonatinen bestens zu empfehlen, da der Claviersatz im Allgemeinen flüssig und die Applicatur nur an einigen Stellen unbequem ist. — Von Reinecke's Liedersonatinen hätte ich mehr erwartet; abgesehen von ein paar kleinen unbedeutenden Variatiönchen (S. 8 und 10) giebt er einfach die Kinderlieder, zum Theil allzu schmucklos. Je drei solcher kleinen 12—32taktigen Stückchen bilden eine Sonatine. Das Heft gehört mit »Unsere Lieblinge« etwa in eine Kategorie, was den Tonsatz anlangt, ist aber bei weitem kleiner und enthält zum Theil sogar dieselben Stückchen, z. B. »Spannelanger Hansel«, leider ohne Hinweis auf die Liedertitel. — Die beiden Werkchen vierhändiger Claviermusik bieten Ansprechendes, die Kiel'schen Stücke stellen etwas höhere Anforderungen als die von Rohde, doch ist der Unterschied kein eben grosser. Rohde's Stücke stehen auch künstlerisch etwas unter denen Kiel's, da jener durchweg die beiden Hände des Primo-Spieler's parallel gehen lässt, welche Klippe Kiel wenigstens an einigen Stellen glücklich umschifft hat. Diese Schreibweise ist ja sehr beliebt, gilt vielleicht gar für normal, ist aber nichts weniger als das. Für die ersten Versuche im Zusammenspiel ist es gewiss praktisch, dem Schüler seine Aufgabe möglichst leicht zu machen, d. h. ihm möglichst wenige Noten gleichzeitig zu lesen zu geben und auch vorkommende Accorde für beide Hände gleich zu setzen; diese ersten Versuche müssen aber an rhythmisch, melodisch und harmonisch viel einfacherem Material gemacht worden sein. Wenn der Schüler erst in C-moll Bescheid weiss (Kiel No. 7), wenn seine Technik Dingen wie:



für beide Hände im Allegro gewachsen ist (Rohde No. 6), hat man nicht mehr nöthig, diese Rücksichten zu nehmen. Vielmehr ist es dann schon ein grosser pädagogischer Fehler, dem Schüler immer die obere Partie zuzuweisen, wie Kiel ausdrücklich thut und auch Rohde zu meinen scheint, da der tieferen Partie im Durchschnitt mehr zugemuthet wird. Die Fähigkeit des Schülers, den Basspart in vierhändigen Sachen zu spielen, wird von unseren Clavierpädagogen zu wenig ausgebildet. Dieser Fehler hängt innig mit dem andern zusammen, dass der Elementarschüler die Bassnoten viel später lernt als die Violinnoten. Warum aber? nichts ist einfacher und doch correcter, als ihn gleich von vornherein beide zugleich lernen zu lassen, ausgehend von dem eingestrichenen *c* nach beiden Seiten:



Es wird dann die arge Eventualität vermieden, dass der Schüler die Bassnoten erst aus Violinnoten umdeutet und lange nicht recht Bescheid lernt in den verschiedenen Octavlagen. Wer den Versuch noch nicht gemacht hat, den angezeigten Weg einzuschlagen, dem rathe ich dringend dazu. — Uebrigens habe ich über beide Werke nur Gutes zu sagen; sie klingen gut, sind anständig erfunden und frei von Schwülstigkeiten, Härten und inhaltlosen Längen.

—nn.

Für Piano, Violine und Violoncell.

Gustav Wolff. Zweites Trio (in D-moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 17. Pr. ℳ 8,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

In dem Trio herrscht reges Leben, das Anklang finden wird. Die Arbeit zeugt von der Gewandtheit des Componisten in Handhabung der Form und wirksamer Ausnutzung der Themen. Diese reissen momentan gerade nicht mit sich fort, klingen aber gut und sind nicht gehaltlos. An dem Seitenthema des ersten Satzes (Allegro energico $^6/_8$ D-moll mit Durschluss) haben wir auszusetzen, dass es nicht logisch weiter gebildet ist; mit dem neunten Takt fällt es ab und wird vorwiegend Phrase, die der Componist glücklicherweise im Verarbeitungstheil nicht weiter heranzieht. Sonst wirkt der Satz in seiner Lebendigkeit recht gut. Einen angenehmen Eindruck macht auch der zweite Satz (Allegro vivace moderato $^3/_4$ G-moll), eine vorwiegend canonisch gehaltene Menuett. Sie bewegt sich leicht und ungezwungen vom Anfang bis zum Ende und Hörer wie Spieler werden ihr Beifall zollen und sie wahrscheinlich für den gelungensten Satz des Trios halten. Ein wenig landläufig sentimental beginnt das Andante (C B-dur). Nach und nach interessirt es freilich mehr, aber eine tiefere Wirkung bringt es nicht hervor. Es ist Wechselspiel zwischen Violine und Violoncell, zu dem das Clavier, wenige Stellen abgerechnet, die Begleitung abgiebt. Wir halten den Satz für den weniger gelungenen. Frisch und keck dagegen tritt der letzte Satz wieder auf. Sein erstes Thema eignet sich sehr zu contrapunktischer Verarbeitung und von dieser hat der Componist auch guten Gebrauch gemacht, wie u. s. Seite 36 und 37 zeigen. Von dem zweiten Thema des Satzes sind wir nicht begeistert, es erscheint nicht neu genug, kehrt uns im übrigen aber ein freundliches Gesicht zu. Sonst schliesst der Satz das Trio wirksam ab. Wir stehen nicht an, dasselbe Triospielern als ein gut unterhaltendes und anregendes Werk zu bezeichnen, das sie ohne besondere Anstrengung herausbringen werden.

Frdk.

Für Violine mit Orchester.

Jean Louis Nicodé. Romanze für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Claviers. Op. 14. Partitur Preis 4 ℳ. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Geiger, welche musikalisch und technisch solide erzogen sind, werden an dem gut concipirten stilvollen Stück Gefallen finden und mit ihm ihr Repertoir bereichern. Auf die Schnurrfigur der Sologeige, zuerst auftretend S. 16 Takt 2 der Partitur, hätten wir gern verzichtet. Sie soll nicht ganz neu sein. Begleitet das, wie uns scheint, stellenweise etwas voll gesetzte

Orchester discret, so sind wir überzeugt, wird der Solist mit der Romanze sich bei kunstgebildeten Hörern insinuiren.

Frdk.

Für Orchester.

Asger Hamerik. Vierte nordische Suite (D-dur) für Orchester. Op. 25. Partitur Pr. 15 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Hamerik hat sich als Componist einen geachteten Namen in der musikalischen Welt erworben, den vorliegendes Werk befestigen wird. Das nordische Element tritt bei ihm besonders stark heraus, wie in ähnlicher Weise vielleicht bei keinem andern skandinavischen Componisten der Gegenwart. Man findet viel Originelles bei ihm, stösst allerdings aber auch auf Stellen, die einen gewissen Zwang verrathen und uns deshalb weniger sympathisch berühren. Ebenso könnte man versucht sein, hie und da feinere thematische Arbeit zu wünschen; der Componist scheint mehr aus dem Ganzen und Vollen heraus wirken zu wollen. Das Gesagte lässt sich auch auf vorliegende Suite anwenden. Sie besteht aus fünf Sätzen. Der erste, ein Allegro molto vivace (3/4 D-dur) wird eingeleitet durch ein längeres, ruhig und leise gehaltenes Andante und trägt die Ueberschrift »Auf dem Meere«. Besonders das Anfangsthema des Allegro ist trefflich erfunden. Den zweiten Satz »Im Volkston« (C C-dur) eröffnet die Harfe, die überhaupt in der Suite eine wesentliche Rolle spielt. In dem Hauptthema meint man ein skandinavisches Volkslied zu hören. Nach und nach gehts in dem Satze etwas kraus her, sein Schluss ist dem Anfange entsprechend wieder ruhig. Der dritte Satz (Allegro molto vivace 6/8 F-dur) ist betitelt »Meermaidstanz«. Auch er hat sein Eigenthümliches, ohne sich durch besonders originelle Erfindung auszuzeichnen. »Liebeslied« nennt sich der vierte Satz (Andante 3/4 A-dur), der vorwiegend gefälligen Charakters ist. Von schöner Wirkung ist der Mittelsatz mit seiner zuerst von Cello und Fagott gebrachten breiten volksthümlichen Melodie. Im Schlusssatz »Zur Küste!« (Allegro maestoso C D-dur) rührt sich's im Anfang tüchtig von allen Seiten. Das Thema ist charakteristisch und gut erfunden, aus dem Seitenthema dagegen können wir uns nicht viel machen. Es klingt freilich ganz angenehm in seinem begleitenden Aufputz, ist sonst aber etwas farblos. Zum Schluss wird das erste Thema des ersten Satzes wieder aufgenommen und mit ihm der letzte Satz abgeschlossen. Das Werk wird seinen Reiz ausüben auf die Hörer und das hauptsächlich seines eigenartigen Colorits und der gut ausgeprägten Stimmung wegen. Der Componist instrumentirt zugleich sehr geschickt, effectvoll, zuweilen überraschend schön und das wird mit dazu beitragen, sein Werk Orchesterdirigenten als eine treffliche Acquisition erscheinen zu lassen.

Frdk.

Beethoven, L. van, Op. 25. **Serenade** für Flöte, Violine und Viola. Für kleines Orchester bearbeitet von **Louis Bödecker.** Partitur gr. 8°. 6 *M*. Stimmen 8 *M*. Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die »Hamb. Nachrichten« schreiben hierüber:

»Diese Bearbeitung (des in Hamburg lebenden Verfassers) wurde hier im Concertvortrage gehört und machte einen guten, wirklich orchestralen Eindruck. Das wegen seiner kärglichen Besetzung einen zwar freundlichen, aber doch dürftigen Klang auswerfende Original gewinnt durch die Bearbeitung an innerer und äusserer Bedeutung; da ihm trotz der nun erreichten Klangfülle nichts Fremdes aufgebürdet worden ist und der Sinn Beethoven's nicht eigenmächtig verstellt wurde, so fühlt man sich beim Hören nicht gestört oder der Sache entrückt. Der Bearbeiter zeigt guten Instinct für das orchestrale Wesen überhaupt und Verständniss für den Charakter der einzelnen Instrumente, es giebt nur wenige Stellen in der Einrichtung, welche durch andere Verwendung der Mittel theils klangvoller, theils practicabler hätten werden können.« (Hamb. Nachrichten vom 18. April 1879.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1878/79.

(Fortsetzung.)

Den 6. März 1879.

Die erste Quartett-Soirée der Herren Walter, Steiger, Thoms und Schübel im grossen Museumssaale brachte folgende Quartette: J. Haydn Op. 50 (?) No. 6 in D-dur, Mozart Op. 10 (?) No. 3 in B-dur und Beethoven Op. 74 in Es-dur (Harfen-Quartett), was ich, an dem Besuche verhindert, der Vollständigkeit meines Tagebuches wegen nur mit dem Beifügen registrire, dass nach den Berichten der Tagesblätter das Mozart'sche Quartett am besten gegeben und im Allgemeinen ein Fortschritt der Künstler hinsichtlich der Gesammtaufführung bemerkt wurde.

Den 11. März 1879.

Wie ein gutes Diner aus Fisch, Wildpret und Geflügel, so muss nach allgemeiner Annahme ein gutes Concert aus Orchester- und Solo-Instrumental-, dann Gesangs-Stücken bestehen. Entgegen diesem im Musikleben allgemein als richtig anerkannten Grundsatze bestand das gestrige erste Fasten-Abonnement-Concert der musikalischen Akademie ungeachtet des schon mehrmals auch in der Oeffentlichkeit laut gewordenen Wunsches, den Gesang niemals ganz ausfallen zu lassen, aus folgenden Werken: Suite von J. S. Bach für Streichinstrumente, zwei Oboen, drei Trompeten und Pauken; Symphonie in C-moll von Joseph Haydn (Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe No. 9); Sinfonia eroica von L. van Beethoven. Die Suite von J. S. Bach, für unser durch die Vollstimmigkeit des jetzigen Orchesters verwöhntes Ohr theils grell und doch zugleich leer klingend, fand nur in ihrem zweiten Satze — Air — durch das von Herrn Concertmeister Walter wacker gespielte Violin-Solo, dann in dem dritten, der scharf markirten und charakteristischen Gavotte lebhafteren Anklang. Die Symphonie von Jos. Haydn in C-moll gehört zu den hier seltener gehörten und erwärmte die Herzen der Zuhörer durch ihre edle Einfachheit und liebliche Grösse. Ich vermochte jedoch weder bei dieser noch bei der hierauf folgenden Sinfonia eroica die geniale Auffassung, feine Nüancirung, energische Betonung an der einen Stelle, das milde kaum hörbare Piano an der anderen, kurz alle jene Eigenschaften gewahr zu werden, welche allein die Aufführungen dieser classischen Werke über das Gebiet der blossen Unterhaltung hinaus heben und zu einem Hochgenusse machen. Am wenigsten schwungvoll war der letzte Satz, bei dem schon im Anfange das Thema mit ungeeigneter Hast vorgeführt und durch deren Beibehaltung die Wirkung dieses eine ganze Welt von Musik entfaltenden herrlichen Finales aufgehoben wurde. Von vielen Seiten hörte ich im Publikum ernste Klage über die bereits oben erwähnte Einförmigkeit des Programmes; es ist sehr zu befürchten, dass bei fernerer so geringer Rücksichtnahme bei Festsetzung desselben auf berechtigte Wünsche hierdurch der Besuch dieser Concerte wesentlich beeinträchtigt werden wird.

Den 13. März 1879.

Ein exclusives Damenconcert, veranstaltet von vier vor Kurzem noch der hiesigen Musikschule angehörigen jungen Künstlerinnen, führte mich gestern Abend in den kleinen Saal

des Odeons. Fräulein Mathilde Brehm spielte die Violine, Fräulein Geist das gerade nicht sehr weibliche Cello, Fräulein v. Lottner Clavier und Frau Günthner, ehedem Fräulein Irminger, that sich im Gesange hervor. Von den vorgetragenen elf einzelnen Stücken hebe ich als besonders gelungen das Trio von Jos. Haydn in G mit dem Zigeuner-Rondo heraus, das von den Damen sehr exact und ausdrucksvoll producirt wurde, wenn ich auch nicht verschweigen will, dass das Violoncell den beiden anderen Instrumenten gegenüber zu wenig hörbar wurde. Fräul. Brehm hat einen kräftigen, kühnen und fast männlichen Bogenstrich und Ton, um den sie mancher Concertmeister beneiden dürfte, und bereits einen sehr hohen Grad von Technik. Bezweifeln möchte ich aber, ohne ihr zu nahe treten zu wollen, doch, ob es schon an der Zeit war, sich an das Mendelssohn'sche Violinconcert Satz I. zu wagen, ein Stück, das hier zuletzt von Sarasate gespielt worden ist. Besser gelang ihr die den Schluss der Soirée bildende Sonate mit Clavierbegleitung von F. W. Rust. Frl. v. Lottner hat als Pianistin einen bedeutenden Grad von Fertigkeit, aber zu wenig Modulation und Ausdruck in ihrem Spiel; von den vorgetragenen drei Solostücken war das Wiegenlied von A. Henselt am besten, während sie das Intermezzo aus Op. 26 von R. Schumann und die Tarantelle Op. 43 von Fr. Chopin nicht recht zur Deutlichkeit und Geltung zu bringen wusste. Die Stimme der Frau Günther, ein hoher Sopran, klingt bereits sehr scharf; ihre Manier und Aussprache ist gut, und von ihren Vorträgen wurde insbesondere die Arie aus der Oper »Die Folkunger« von E. Kretschmer mit reichem Beifall belohnt. Es hatte sich ein zahlreiches und sehr theilnahmsvolles, wenn auch vielleicht nur zum geringsten Theile zahlendes Publikum eingefunden.

Den 31. März 1879.

Gestern Nachts von einer 14tägigen Reise zurückgekehrt finde ich auf meinem Tische eine Reihe von Concertprogrammen, die mich vorwurfsvoll anblicken, und eine Masse von Zeitungsblättern, welche die mir zu Verlust gegangenen musikalischen Genüsse schildern. Soll nun mein Tagebuch eine kleine Chronik des Münchener Concertlebens sein — wie ich es beabsichtige — so bleibt mir nichts übrig, als hier auf Grund der Programme die in meiner Abwesenheit stattgehabten Aufführungen sammt den einzelnen Stücken zu verzeichnen und nach verlässigen Zeitungsberichten die in der Oeffentlichkeit laut gewordene Kritik mit wenigen Worten beizufügen.

Ich beginne demnach mit dem zweiten Abonnement-Concerte der musikalischen Akademie im Odeonssaale am 20. d. M. Der Held des Abends war der französische Violinspieler Herr Sauret, der sich mit einem Concerte in Fis-moll von G. W. Ernst, der Romanze in F-dur von Beethoven, dann einer Phantasie und Caprice von H. Vieuxtemps producirte. Ein offenbar etwas scharfer Berichterstatter rühmt an Herrn Sauret zwar die Vorzüge der modernen französischen Schule: weichen Ton, warme Empfindung und ein überraschend schönes Pianissimo, gewahrt aber Mangel an tadelloser Intonation und zuweilen ein unangenehmes Kratzen auf der D- und G-Saite. Das Concert von Ernst wird von ihm als langweilig, saft- und kraftlos bezeichnet, auch die Romanze konnte ihn nicht erwärmen — doch wohl blos des Vortrages wegen —, dagegen spendet er der Composition von Vieuxtemps alle Anerkennung, findet sie schön und schwungvoll, sowie zur glänzenden Entfaltung von Herrn Sauret's Talent angethan. Dabei wird jedoch zugestanden, dass das Publikum reichen Beifall spendete und den Künstler zu einer kleinen Zugabe von einem unbekannten Autor veranlasste. Die Symphonie von Brahms in D, wie auch die beiden Notturnos von Berlioz, letztere von den Hofopernsängerinnen Schefzky und Schulze vorgetragen, sollen unverdienter Weise eine kühle Aufnahme gefunden haben.

In der zweiten Quartett-Soirée des Herrn Benno Walter und Genossen im Museumssaale am 24 d. M. kamen die Quartette:

Op. 2 No. 4 in C-moll von J. Haydn,
in D-dur von Max Winkler (Manuscript) und
Op. 18 No. 6 in B-dur von Beethoven

zum Vortrage. Sämmtliche Nummern wurden sehr gut, das Beethoven'sche Stück am besten gegeben; da die Anfangs- und Schlussnummer als sehr bekannt und quasi Compositionen über alles Lob erhaben betrachtet werden dürfen, so ist nur hinsichtlich des Winkler'schen Werkes anzuführen, dass dasselbe, aus einem Allegro vivace, Larghetto fantastico, Scherzo vivace und Vivace ma non troppo bestehend, sich als eine nach Haydn'schen und Mozart'schen Mustern gearbeitete, streng durchgeführte Novität darstellte, von mitunter bezaubernder Klangwirkung und stets eigenthümlichem harmonischen Reize. Der Beifall, welcher dem Werke, insbesondere dessen drittem Satze, gespendet wurde, war ein enthusiastischer und rechtfertigt den Wunsch, dass diese sehr gediegene Composition eines einheimischen, auch durch ein Oratorium und mehrere theoretische Schriften bekannten Künstlers, z. Z. Chorregenten am Dome zu Eichstädt, zum Nutzen und Frommen aller Quartettspieler bald im Drucke erscheinen möge.

Ein Virtuosen-Concert des Cellisten und Hofmusikers Bürger im Museumssaale am 28. d. M. enthielt in erstmaliger Aufführung das Quintett Op. 30 für Piano und Streichinstrumente von Goldmark und das Concert Op. 33 für Cello von Saint-Saëns, ausserdem die Sonate Op. 5 No. 2 für Piano und Cello von Beethoven, Arie für Sopran mit Violine aus dem »Zweikampfe« von Herold, Lieder von Richard Strauss, dem talentvollen Sohne unseres trefflichen Hornisten und Kammermusikers Franz Strauss, und mehrere Clavierstücke. Die gesanglichen Partien hatte die Hofopernsängerin Fräul. Meysenheim, die Violinsoli Herr Kammermusiker Brückner, den Clavierpart Herr Professor Bärmann übernommen. Was nun zunächst Herrn Bürger anbelangt, so ist sein Spiel sehr correct und sein Ton schön, jedoch ohne wünschenswerthe Fülle, wesshalb gewisse Staccato-Passagen fast verloren gehen. Das Quintett ist in seinen einzelnen Theilen von ungleichem Werthe, überall ein Suchen nach Melodie ohne erhebliche Ausbeute, die contrapunktische Arbeit schwülstig, das Ganze das Product keiner besonders glücklichen Stunde eines Talents. Genial und reich an Erfindung ist das Cello-Concert, voll Abwechslung in Harmonie und Melodie. Die Arie von Herold sang Frl. Meysenheim mit wohlgeübter Coloratur, doch etwas zweifelhaften chromatischen Läufen und weniger gelungenem Triller, auch undeutlicher Textaussprache. Die Lieder sind im Accompagnement stellenweise überladen, beurkunden jedoch Sinn und Gefühl für Melodie und Rhythmus. Die Vorträge des Herrn Bärmann waren sehr correct, wenn auch ohne besondere Wärme und Inspiration; die Dauer des sehr stark besuchten Concertes eine ungebührlich lange, bis 3/4 10 Uhr währende.

Das dritte Concert der musikalischen Akademie im grossen Odeonssaale am 29. d. bot entsprechende Abwechslung durch die Symphonie in C-dur von Franz Schubert, das Clavierconcert Op. 94 in As-dur von J. Rheinberger, gespielt von Herrn Professor Bärmann, eine Scene aus der »Braut von Messina« — Monolog der Beatrice — Op. 38 von Franz von Holstein, gesungen von der Hofopernsängerin Frau Weckerlin, und die Ouvertüre »Römischer Carneval« von H. Berlioz. Die Symphonie, in der laut der treffenden Aeusserungen eines hiesigen Kritikers alles wie im Frühlinge spriesst und quillt, der ungarische Melos vorherrscht, in welcher der Meister in seiner unerschöpflichen Phantasie und seinem vielseitigen Gestaltungsvermögen nur die weise Oekonomie ausser Augen liess, und die deshalb von Franz Lachner gekürzt worden sein soll, wurde

sehr gelungen gegeben und erwarb sich volle Anerkennung. Ueber das Rheinberger'sche Werk gehen die Ansichten auseinander, indem der eine es ungemein hochstellt, der andere hingegen es als eine zwar brillante, aber keineswegs hochbedeutende Composition bezeichnet; einig sind beide Theile nur darin, dass Herr Bärmann dasselbe zwar technisch ausgezeichnet, aber ohne vom Prometheusfunken etwas spüren zu lassen, zu deutsch: ohne Schwung und Wärme spielte. Die Composition Holstein's scheint eine vielfach den Weg Rich. Wagner's betretende und auch an sich verfehlte zu sein, welche, obwohl von Frau Weckerlin mit leidenschaftlichem Vortrage, sicherlich aber mit unverständlicher Aussprache gesungen, nur einen Achtungserfolg errang. Auch der römische Carneval rief divergirende Ansichten hervor, indem die Classiker diesem Meister Genie absprechen und von ihm überhaupt nichts hören wollen, während die Romantiker ihn hoch stellen und zum häufigeren Cultus seiner Werke auffordern, beide aber in der Anschuldigung der Ueberladung des Orchesters mit Blech- und Schlaginstrumenten sich vereinigen. Ueberall leuchtet die Thatsache durch, dass das Werk von der zahlreichen Versammlung mit bedenklichem Schweigen hingenommen wurde.

Den 1. April 1879.

Eine hochinteressante Production hörte ich gestern bei meinem Wiedereintritt in den grossen Odeonssaal. Mit dem Beginn des vorigen Monats hatte sich die Weiser'sche italienische Operngesellschaft hier eingefunden, welche statt der ursprünglich angekündigten sechs eine Reihe von 13 Vorstellungen im kgl. Hoftheater gab, bestehend aus den Opern Aïda, Trovatore, Un Ballo in Maschera von Verdi, Favorita und Lucia di Lammermoor von Donizetti, Fausto von Gounod und Barbiere di Siviglia von Rossini. Die ständig mitwirkenden italienischen Künstler waren weiblicherseits die Damen Ida Christofani, Guisepina Pasqua und Henriette Levasseur, und neben diesen die Herren Augusto Celada, Giovanni Vaselli, Ladislao Seidemann, Domenico dal Negro und Ernesto Leva. Nur einmal, jedoch mit vollständigem Misserfolge trat der Tenor Perugini, und dreimal, nämlich zweimal in der Favorita und einmal in Fausto alle Herzen und Ohren bezaubernd der Tenor Masini auf, der sich jedoch, angeblich beleidigt durch den geringen Besuch der zweiten Aufführung der Favorita, vor dem Schlusse der Vorstellungen entfernte. Wegen der für München ungewöhnlich hohen Eintrittspreise waren, obwohl die Leistungen der durchweg tüchtigen, ja theilweise ausgezeichneten Künstler den lautesten Beifall fanden, doch in der Regel die mehrfachen Wiederholungen einzelner Opern nicht sehr stark besucht. Warme Kunstfreunde, denen die hier jetzt sehr selten gehörte Gesangskunst, insbesondere die italienische, einen Hochgenuss bereitete, fanden sich jeden Abend regelmässig ein; ihnen namentlich, wie auch dem übrigen musikalischen Publikum war es deshalb höchst willkommen, die Damen Levasseur und Christofani, sowie die Herren Celada, Seidemann, dal Negro und Leva noch in einem Abschiedsconcerte im grossen Odeonssaale, wenn auch blos mit Clavierbegleitung, zu hören. Während sämmtliche Opern im Hoftheater von den Solisten in italienischer Sprache, von dem Chor aber in deutscher Sprache gesungen worden waren, liess sich Herr Seidemann, dem Aussehen nach ein Italiener, dem Namen nach ein Deutscher, im Concerte mit der Arie aus dem Messias »Das Volk, das im Finstern wandelt« und mit der Ballade »Die beiden Grenadiere« von R. Schumann in deutscher Sprache vernehmen. Die klangreiche Stimme und der würdevolle Vortrag des trefflichen Künstlers fanden lebhafteste Anerkennung. Geradezu hinreissend wirkten auf das Publikum die drei Solovorträge der Henriette Levasseur, einer Coloratursängerin, wie sie München seit undenklicher Zeit nicht gehört hat, insbesondere aber die Polacca aus den Puritanern mit dem mehrmals in grösster Reinheit und Leichtigkeit gebrachten dreigestrichenen *D*. Mit ihr rang um die Palme des Abends die Signora Ida Christofani, welche mit lieblichem Mezzosopran und ebenfalls ausgezeichneter Coloratur das Publikum durch ausgezeichneten Vortrag von Arien aus den hier leider unbekannten Opern: Don Carlos von Verdi und Guarany von Gomez erfreute. Weniger bedeutend waren die Leistungen des Tenoristen Celada, der Bassisten dal Negro und Leva in italienischen Opern-Arien, während die Herren Celada, Vaselli und Seidemann in höchst wirksamer Weise die beiden ersten Theile des grossen Männerterzetts aus Tell vortrugen, den dritten aber ganz ungeeigneter Weise wegliessen, welche Rücksichtslosigkeit auch bei dem Publikum eine theilweise sich äussernde Missstimmung hervorrief. Den Schluss der 13 Nummern des höchst interessanten Concerts bildete das von italienischen Künstlern doppelt gern gehörte Quartett aus »Rigoletto«.

(Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

[97] Im Verlage von ***C. F. W. Siegel's*** Musikalienhandlung *(R. Linnemann)* in Leipzig erschienen unter Anderen soeben folgende Neuigkeiten:

Bruch, Max, Op. 26. Concert für die Violine. Clavierauszug zu 4 Händen von Richard Kleinmichel. M 3. —.

Gumbert, Ferdinand, Op. 102. Frohsinn. Walzer-Rondino. Für gemischten Chor mit Pianoforte-Begleitung eingerichtet von Max Oesten. Partitur und Stimmen M 3. —.

Jadassohn, S., Op. 56. Praeludien und Fugen für Pianoforte. 3 Hefte à M 2. 25.

Kleinmichel, Richard, Op. 43. Sechs Sonatinen für das Pianoforte zu 4 Händen, im Umfang von fünf Tönen bei stillstehender Hand.

No. 1. Cdur. M 1. 30. No. 2. Cdur. M 1. 80.
No. 3. Gdur. M 1. 80. No. 4. Fdur. M 2. —.
No. 5. Ddur. M 2. 30. No. 6. Bdur. M 1. 80.

---

[98] Soeben erschienen in unserem Verlage:

Album Classischer Stücke
für die Violine
mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel oder Harmonium.

Bach, Joh. Seb., Air für die Violine mit Begleitung von Saiteninstrumenten oder Pianoforte oder Orgel eingerichtet von August Wilhelmj. M 2,00.

Händel, C. F., Largo für die Violine mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel arrangirt von Wilh. Fitzenhagen und C. Rundnagel. 2. Aufl. M 1,00.

Händel, C. F., Sarabande für die Violine mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel arrangirt von Wilh. Fitzenhagen und C. Rundnagel. 2. Aufl. M 1,00.

Bach, Joh. Seb., VIII. Präludium a. d. wohltemperirten Clavier für die Violine und Orgel oder Pianoforte oder Harmonium bearbeitet von Franz Preitz. M 0,75.

Buxtehude, Dietrich, Sarabande und Courante für die Violine und Orgel oder Pianoforte oder Harmonium bearbeitet von Franz Preitz. M 0,75.

Bach, Joh. Seb., XXII. Präludium a. d. wohltemperirten Clavier für die Violine und Orgel oder Pianoforte oder Harmonium bearbeitet von Franz Preitz. M 0,75.

Berlin SW. **Luckhardt'sche Verlagshandlung.**

---

[99] In meinem Verlage erschien:

Stabat mater.
Motette
für zwei Chöre a capella.
Componirt von
Palestrina.
Mit Vortragsbezeichnungen für Kirchen- und Concert-Aufführungen
eingerichtet von
Richard Wagner.

Partitur Pr. 3 M. *Stimmen Pr. 2 M.*

Leipzig. ***C. F. Kahnt,***
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[100] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lieder und Gesänge
von
Johannes Brahms.
Für Pianoforte allein
von
Theodor Kirchner.

No. 1. »Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!« (Op. 32. No. 9) . . . Pr. M 2. —.
- 2. Ein Sonnett: »Ach könnt ich, könnte vergessen sie« (Op. 14. No. 4) . . . Pr. M 1. 50.
- 3. Die Mainacht: »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt« (Op. 43. No. 2) . . . Pr. M 1. 30.
- 4. Ständchen: »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz« (Op. 14. No. 7) . . . Pr. M 1. 50.
- 5. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!« (Op. 43. No. 1) . . . Pr. M 2. —.
- 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 3) . . . Pr. M 2. —.
- 7. »Ruhe, Süssliebchen, im Schatten«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 9) . . . Pr. M 2. —.
- 8. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« (Op. 59. No. 2) . . . Pr. M 2. —.
- 9. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?« aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 5) . . . Pr. M 1. 50.
- 10. »Muss es eine Trennung geben«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 12) . . . Pr. M 1. 50.
- 11. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 14) . . . Pr. M 2. —.
- 12. »O komme, holde Sommernacht« (Op. 58. No. 4) Pr. M 1. 50.
- 13. Serenade: »Leise, um dich nicht zu wecken« (Op. 58. No. 8.) Pr. M 2. —.
- 14. »Dein blaues Auge hält so still« (Op. 59. No. 8) Pr. M 1. 20.
- 15. »Wenn du nur zuweilen lächelst« (Op. 57. No. 2) Pr. M 1. 20.
- 16. »Es träumte mir, ich sei dir theuer« (Op. 57. No. 3) Pr. M 1. 50.
- 17. »Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht« (Op. 57. No. 6.) Pr. M 1. 20.
- 18. Die Spröde: »Ich sahe eine Tig'rin« (Op. 58. No. 3) Pr. M 1. 50.
- 19. Schwermuth: »Mir ist so weh um's Herz« (Op. 58. No. 5.) Pr. M 1. 20.
- 20. Agnes: »Rosenzeit wie schnell vorbei« (Op. 59. No. 5) Pr. M 1. 50.
- 21. Sandmännchen: »Die Blümelein sie schlafen« (Volkskinderlied) . . . Pr. M 1. 50.

---

[101] In unserm Verlage erschienen soeben:

Für Pianoforte zu zwei Händen:

Brüll, Ignaz, Op. 53. **Sieben Albumblätter** für die Jugend . . . Pr. M 2,00.

Flügel, Ernst, Op. 8. **Wanderungen.** Sieben Clavierstücke . . . Pr. M 2,00.

—— Op. 9. **Drei Characterstücke** . . . Pr. M 1,80.

Schönburg, H., Op. 119. **Das Vaterhaus,** Characterstück . . . Pr. M 1,50.

Berlin. ***Ed. Bote & G. Bock,***
Königliche Hof-Musikhandlung.

---

[102] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 M.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 M.

Hierzu eine Beilage von Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. Mai 1879. **Nr. 20.** XIV. Jahrgang.

Ueber die Unsittlichkeiten in unseren Operntexten.

(Schluss aus Nr. 18.)

Wenn also zur Entschuldigung oder Rechtfertigung bedenklicher Scenen gesagt wird, dass sie bei der Darstellung des gewählten Gegenstandes nothwendig seien, so muss diese Nothwendigkeit eben aus der Darstellung klar hervor gehen. Der Augenschein muss Jeden sofort davon überzeugen.

Ist solches der Fall, dann werden die moralischen Bedenken, welche vorher aufstiegen, ohne weiteres verschwinden. Es giebt im Dramatisch-Theatralischen, welches auf sichtbare Darstellung abzielt, keine andere Rechtfertigung als diese; wenn nun dieselbe wirklich geliefert wird, so ist dadurch auch alles geschehen, was die strengste Kritik verlangen kann. Zugleich ist hiermit der Kritik diejenige Grenze angedeutet, die sie nicht überschreiten darf. Zu einer solchen Ueberschreitung muss fast alles gerechnet werden, was lediglich aus sittlicher Entrüstung vorgebracht wird. Kunst und Moral sind freilich im Wesen eins, aber einen und denselben Maassstab kann man nicht an allen Orten quer über beide Gebiete legen; sowohl im Ganzen wie in vielen einzelnen Momenten ist es nützlich daran zu erinnern, dass Kunst und Sittlichkeit verschiedene Dinge sind. In den allgemeinen Lehrsätzen der Aesthetik wird dieses auch gewöhnlich betont, aber die Einzelkritik richtet sich noch sehr wenig danach. Denn wenn einem Recensenten aus verschiedenen, mitunter rein zufälligen Gründen etwas besonders missfällt, steigt ihm sofort die sittliche Entrüstung zu Kopfe; dies ereignet sich alle Tage. Man wird unserer Zeitung schwerlich vorwerfen können, dass sie ebenfalls zu denjenigen Blättern gehört, welche leicht einer solchen Schwäche verfallen. Ueber diesen Punkt war der Herausgeber vielmehr schon seit geraumer Zeit mit sich im Reinen, und wenn er etwa noch eine äussere Anregung zur Klärung seiner Meinungen nöthig hatte, so ist ihm diese zu Theil geworden durch den nahen Umgang mit einem hervorragenden Vertreter des Sittlichen oder Ethischen in der Kunst, wobei ihm hinreichend Gelegenheit geboten war, nach allen Seiten die Consequenzen einer solchen Theorie zu ziehen. Die Haltung unseres Blattes in diesem Punkte ist daher die Folge eines hinreichend geprüften Grundsatzes. Hieraus namentlich leiten wir auch die Berechtigung ab, bei vorstehender Frage unsere Ansicht kundgeben zu dürfen.

In der Vertheidigung der Rechte dramatischer Spiele sind wir geneigt sehr weit zu gehen. Die Freiheit dieser Spiele muss eine vollkommene sein, da sie lediglich beschränkt werden kann durch Rücksichten, die dem eignen Gebiete angehören; aber Alles muss sich auf den Brettern auch völlig bewähren und dadurch als nothwendig erweisen. Wenn also in einem Theaterstücke etwas vorkäme, was unseren bisherigen Sitten und Anstandsregeln, Gebräuchen oder Ausdrucksweisen entgegen wäre, aber vollkommen diejenige dramatische Wirkung hervor brächte, welche der Autor beabsichtigte, so kann man es nicht als unsittlich verwerfen oder wünschen dass es fortbliebe. Vielmehr drängt hier eine unabweisliche Folgerung zu der Frage, ob dem gegenüber nicht vielleicht in unseren Sitten eine engherzige Beschränktheit Platz gegriffen habe, welche vor dieser Darstellung in der Welt des Scheins nicht dauernd bestehen könne. Was sich auf der Bühne bewährt, muss dort als sittlich gelten: diese Consequenz dürfen wir nicht scheuen. Aber die unerlässliche Bedingung ist auch, dass es sich vollauf bewähre. Geschieht solches in einem vermeintlich gewagten oder sittlich anstössigen Vorgange, dann ist derselbe ein dramatisches Agens und zwar ein hoch bedeutsames; bleibt ein solcher Vorgang aber im Lichte der Darstellung eine Nebensache, die sich vor der Regung des allgemeinen sittlichen Bewusstseins in ein kaum sichtbares Halbdunkel zurückziehen muss, so ist er weiter nichts als eine Unanständigkeit.

Hiermit wird die Sache im Wesentlichen erledigt sein. Es ist keine Theorie denkbar, durch welche die dramatische Kunst oder die Kunst überhaupt der bürgerlichen Moral gegenüber freier gestellt werden könnte bei vollster Erhaltung des Bandes, welches das allgemeine sittliche Bewusstsein um Alles schlingen muss; und der angedeutete Maassstab ist ausreichend, da er die Anwendung auf jeden einzelnen Fall zulässt. Diese Anwendung kann man nach Belieben machen so wie eine Gelegenheit da ist; hier kommt es uns weniger darauf an, als auf die Gewinnung zuverlässiger, allgemein gültiger Grundsätze für die Beurtheilung von Bühnenwerken.

Die Künste sind bekanntlich nicht gleich in dem, was bei ihnen der allgemeinen Sitte gegenüber als zulässig gilt. Am weitesten geht z. B. in der Darstellung des Nackten diejenige Kunst, welche dem kreatürlich Lebendigen am fernsten steht, die Plastik. Die Malerei ist hier um so viel eingeschränkter, als sie dem Leben näher tritt. Noch mehr hat die dramatische Kunst auf das Rücksicht zu nehmen, was unter denjenigen Menschen, welchen sie vorgeführt werden soll, statthaft und bräuchlich ist, denn ihre Darstellung geschieht ebenfalls durch Menschen von Fleisch und Bein. Und hierbei gilt der alle ausschweifende Nudität eindämmernde Grundsatz, dass man im nackten Zustande von dem wirklichen Menschen weniger sieht, als im bekleideten.

Unter den Theaterspielen selbst ist noch wieder ein bemerkenswerther Unterschied. Das gesprochene Drama kann vielerlei Frivolitäten kund geben und dadurch Unheil anrichten, aber in der Entwicklung bedenklicher Scenen muss es weit mehr an sich halten, als das musikalische Spiel, da es bei Verirrungen viel eher an jene Stelle kommt, wo es durch das sittliche Bewusstsein der Zuschauer corrigirt wird. Dies liegt darin, dass es von beiden Spielen dem realen Leben am nächsten steht. Kommt aber Musik hinzu, also bei der Oper, so ändert sich die Stellung bedeutend, denn der Vorgang tritt damit einen beträchtlichen Schritt von der Wirklichkeit zurück. Man kann sagen, dass die gesprochenen und gesungenen Spiele in dieser Beziehung zu einander sich verhalten, wie Plastik und Malerei. Das Beneficium, welches hieraus für die Oper resultirt, darf ihr nicht geschmälert werden, und sie hat es auch zu allen Zeiten vollkommen in Anspruch genommen; denn trotz der viel beschrienen Unnatürlichkeiten, Uebertreibungen, Albernheiten, Verletzungen der guten Sitte und Entstellungen aller Art gedeiht sie in voller Munterkeit und Gesundheit. Dies würde unmöglich der Fall sein können, wenn dergleichen lediglich als tadelnswerther Auswuchs angesehen werden müsste. Der allgemeine Brauch und Erfolg zeigt uns aber, dass es sich hier um Dinge handelt, die der Gattung angehören. Es geht in der Oper wirklich manches so hin, was im recitirenden Drama nicht ertragen wird. Mit den Anklagen über Unsittlichkeit in der Oper muss man daher besonders vorsichtig sein; die Musik deckt das alles wieder zu, wenn sie rechter Art ist und aus voller Quelle strömt. Ist letzteres aber nicht der Fall, dient das Wagniss nicht dazu, eine Musik hervor zu zaubern von bleibendem Werth, die wir in dieser Art noch nicht gehört haben und die durch ihre ungewöhnliche Schönheit auch die ungewohnten Mittel rechtfertigt, welche zu ihrer Erzeugung ins Werk gesetzt wurden — dann allerdings verwerfen wir das Experiment als schädlich für die Kunst wie für die Sittlichkeit. Dieser Canon der Beurtheilung ist rein sachlich, daher auch durchaus gerecht.

Das soeben angedeutete Verhältniss, nach welchem der Oper eine natürliche Neigung innewohnt, nach allen Seiten hin leichtsinnig auszuschweifen, sollte eine ernstlichere Beachtung finden, als bisher der Fall gewesen ist, und gerade Herr Kapellmeister Dorn dürfte bei seiner langen Praxis besonders geeignet sein, dasselbe ins Auge zu fassen. Um der Sache Genüge zu thun, müsste er hierbei allerdings etwas tiefer ins Fleisch schneiden, denn mit einer blossen Betrachtung der neuesten Wendung der Oper ist es sicherlich nicht gethan; es würde sich vielmehr darum handeln, gewissen Schäden als alten Grundübeln auch in unseren beliebtesten Werken nachzuspüren. Das scheint schwieriger zu sein, als es in Wirklichkeit ist, denn es kommt lediglich darauf an, den richtigen Gesichtspunkt zu gewinnen.

Dieser Gesichtspunkt kann kein anderer sein, als der rein musikalische. Die Oper ist ein Theil der Musik und hat andere gleichberechtigte oder gleichwerthige Theile neben sich. Wenn nun dieses Verhältniss im wirklichen Leben durch Institutionen zum Ausdruck kommt, so ist damit ein Gleichgewicht der musikalischen Kräfte hergestellt, welches das Gedeihen des Ganzen zur Folge hat. Fehlt es aber daran, dann erhält ein Theil das Uebergewicht und wuchert aus, während der Rest verkümmert. Das ist der Zustand, in welchem wir uns schon seit langer Zeit befinden. Die Oper allein hat das wahre öffentliche Heimathsrecht unter uns erlangt, alle andere Musik ist bei der grössten Fülle und Herrlichkeit ihrer Werke noch heute auf die zufällige Hülfe und Pflege durch Privathände angewiesen. Dies ist unsere Lage — das gestörte Gleichgewicht der Kräfte, und hieraus ergeben sich alle Uebelstände. Das Gleichgewicht herzustellen, jedem Theile Wind und Sonne zu verleihen wie es ihm gebührt, erscheint als das allernöthigste was wir vornehmen können. Ein geläutertes musikalisches Bewusstsein ist das einzig wirksame Correctiv für etwaige Ausschreitungen der Oper, denn mit blossen moralischen Erwägungen wird man in Sachen der Kunst wenig ausrichten.

Chr.

Die Opern: „Polyeuct" von Gounod und „Die Liebenden von Verona" von Marquis d'Ivry.

Nach dem Französischen des Herrn De la Genevais.

Bis heute hat Herr Gounod Frankreichs erster lyrischer Bühne vier Opern gebracht: Sappho am 16. April 1851, Die blutige Nonne im Jahre 1854, Die Königin von Saba am 28. Februar 1862 und endlich den vor Kurzem aufgeführten Polyeuct. Von diesen vier Werken sind drei gänzlich verschwunden, und das neueste wird aller Wahrscheinlichkeit nach das Schicksal der übrigen theilen. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, dass »Faust«, die einzige Partitur des Componisten, welche sich auf jenem Repertoire behauptet, dort nicht zur Welt gekommen ist, und dass, selbst um sie auf das Théâtre-Lyrique zu bringen, die besondere Vorliebe des Herrn Perrin nothwendig war, der, seinem Goût für das Pittoreske nachgebend, sich entschloss, diese Musik am richtigen Platze zu installiren und sie unter Verstärkung durch elektrisches Licht aus dem Dunkel hervor zu ziehen! Vielleicht, dass Herr Gounod sich niemals vollständige Rechenschaft über das Object gegeben hat, welchem er auf der Bühne zustrebte. Möge wer will Doctrinen nachhängen. Betrachten wir uns Herrn Richard Wagner; das ist ein Charakter, ein Mann von Aesthetik und Kenntnissen, eigensinnig aber überzeugt, persönlich bis zum Uebermaass, aber männlich ohne Girren und Vapeurs; wenn es ihm in den Sinn kommt, Vorreden oder dicke Bücher zu schreiben, zeigt uns seine Discussion sogleich, dass wir es mit einem Schriftsteller zu thun haben, der sein Handwerk versteht. Mögen wir auch mit seinen Principien in vollständigem Widerspruche stehen, so ist es uns doch nicht gestattet in Abrede zu stellen, dass das alles auf einem soliden und kräftigen Stil, auf einem in den von ihm behandelten mythischen, religiösen, historischen oder philosophischen Fragen ganz heimischen Geiste beruht. Von einem Meister verlangt man Einheit der Conception. Spontini, Weber, Meyerbeer zeigen ein Ensemble von Doctrinen, das aus ihren Werken selbst hervorgeht. Nie fand die weibliche Liebe, die reine, keusche, erhabene Liebe für ihren Ausdruck auf der Bühne eine reizendere Stimme als die der Julia in der »Vestalin«. Das ist die Antike, nicht jene sophistische nach Gluck, sondern die wiedererweckte, inspirirte, Leben und Athem besitzende Antike, die des André Chénier in der Poesie. Was sind neben jener unvergleichlichen Anrufung der Lucinia, neben jenem melodiösen Seufzer einer schönen, göttlich bewegten Seele unsere Hymnen an Vesta mit ihren künstlichen Klangcombinationen, wobei die Clarinette »verschleiert und züchtig« sich abmüht, dem was man uns vorsingt, »ein mystisches und himmlisches Transparent« zu geben? Wenn sich auch Spontini selbst später nicht mehr zu dieser Höhe aufschwingt, so widerspricht er sich doch nicht; denn indem wir von der »Vestalin« zu »Ferdinand Cortez« und zu »Olympia« herabsteigen, haben wir immer noch ein Ideal von fester und einheitlicher Conception vor uns. Auch Weber und Meyerbeer wissen, was sie wollen. Herr Richard Wagner, obwohl er kein Bühnenmann in dem Sinne ist, welchen wir diesem Worte beilegen, kennt von vorneherein das Terrain, auf dem er sich bewegt und bleibt seinem Programm treu. Wenn er einer Situation ausweicht, ist es seine Theorie, welche ihn abhält, sich darauf einzulassen; allein die

Situation entgeht ihm nicht. So vermeidet er zum Beispiel die langen Quartette nach italienischer Art, und wenn er eine Episode in den Katakomben malen will, so sagt er sich, dass die Scene imposant, kurz sein muss und eilt zur Entwicklung. Und jenen jungen Römer, der venetianische Barcarolen in seiner Gondel singt, würde er entschieden als eine Persönlichkeit abweisen, welche die Gallerie auf den Gedanken bringen könnte, als ob er einfach blos deshalb aufträte, um eine Romanze mit reizender rhythmischer Zeichnung einzuflechten.

Hat man doch genug von jener Taufscene geredet! Die Wirkung entsprach nicht dem, was Gounod's Freunde davon erwarteten; sie kann sich weder in Hinsicht auf Schwung noch auf Charakteristik irgendwie mit demjenigen vergleichen, was in diesem Genre die »Jüdin« und der »Prophet« leisten. Im Anfange ein religiöser Marsch, der gut durchgeführt ist und mit einer vor der vorletzten Note des Rhythmus angebrachten Pause endigt. Das hierauf folgende Gebet der Christen entbehrt der Erfindung, und jenes famose Stück, welches das Geschick des ganzen Werkes tragen soll, riskirte umzuschlagen, träten nicht einige schöne Takte des Polyeuct ein, welche das Fahrzeug über Wasser erhalten. Stelle man sich eine aufsteigende chromatische Tonleiter vor, welcher einer abwärts steigenden Fortschreitung folgt; ist auch die Inspiration wenig werth, so zeigt sich hier doch eine sehr gewandte Verwendung von Nüancen. Dieselbe vom Chor wieder aufgenommene Phrase schliesst, stets mit plattirter Harmonie, diesen zweiten Act. Vor Allem möchte ich vom Ballet sprechen, denn am besten ist es, über das, was das erste Tableau des dritten Actes enthält, gar nichts zu sagen. Die Cantilene des Sever schliesst sich jener Kategorie von Salonmelodien an, deren der Gounod von Venedig und von Medjé für sich allein einen reichen Vorrath mehr oder weniger gefälliger besitzt, und das Duett zwischen Polyeuct und Nearch könnte von Caraffa sein. Der vierte Act wird mit den berühmten in die Gesangssprache übersetzten Strophen von Corneille eröffnet. Hierauf beginnt, als ob noch nicht schon genug psalmodirt wäre, eine Recitation des Evangeliums, welcher ein bemerkenswerthes Duett zwischen Polyeuct und Paulina folgt, das mir nicht nach Verdienst gewürdigt zu werden scheint. Das Gleiche muss ich von dem *Credo* im fünften Acte sagen, einer breiten und superben Phrase, wofür das Publikum dem Autor nicht hinlänglich Rechnung trägt, vielleicht gerade wegen dieser Breite und zu grossen Ausdehnung, welche verhindert, auf den ersten Blick die Einheit wahrzunehmen. Leider besitzt aber von den Eigenschaften, welche die Bühne fordert, Herr Gounod keine. Sein Stil, welchen die heutigen Musiker in ihrem den Malern entlehnten Handwerks-Jargon den Gounodismus nennen, sein Stil allein ist die Negation jeder Fortbewegung; er denkt nur an die Phrasirung und dehnt sich bis zur Ohnmacht aus. Eine Zeit lang reussirte dieser Gounodismus; nach den grossen Tagen eines Rossini und Meyerbeer verliebte sich unser Müssigsein in diese Halbfarben und dieses Schmachten. Bald aber hatte man es satt, und die Stunde kam, in der das Publikum zu Gounod das Wort Lord Palmerston's zu Napoleon III. nachsprach: »Entschieden genügt Ihr Lied von der Königin Hortense für die Situation nicht; man muss etwas anderes suchen und es gehörig accentuiren.«

Was ist in solchem Falle zu machen? Ein Oratorium; ein »Polyeuct«; sich in die Betrachtung des Wesens vertiefen, der Action entschlossen entsagen, auf das Drama verzichten wie der Fuchs auf die Trauben, kurz, seine Unfähigkeit zur Maxime erheben, was immer besser ist, als sie eingestehen. Ganz wohl; nur muss man, wenn man so sublime Absichten zu realisiren hat, sich wo anders hinwenden, als an die grosse Oper. Nur wenige Leute, glaube ich, werden einem Hagiographen wie Hippolyt Flandrin Billigung aussprechen, wenn er einen Schauspielsaal zur Entwicklung der Theorien seiner Märtyrer-Jungfrauen und seraphischen Väter wählt. Die Bühne lebt von der Handlung, von der Intrigue und den Leidenschaften; aber wenn man die Leute von seinen religiösen Ideen und von seinem apostolischen Glauben unterhalten will, so schreibe man heilige Musik, und auch dabei misstraue man dem sentimentalen Philosophiren, das nur irre leitet. Weder Händel noch Bach wussten jemals etwas von jenem dunstigen, hysterischen Mysticismus neuester Erfindung, der gerade das Antimusikalischste ist, was man nur ersinnen kann; ihre Gedichte sind Modelle von solider und erhabener Architektur, ihre Personen, so göttlich sie auch sein mögen, bewegen sich in voller Humanität, robust und kraftvoll wie die Propheten und Sibyllen des Michael Angelo; sie haben Seufzer, welche uns das Herz zerreissen und Leiden, deren Unermesslichkeit überwältigt; wahre tiefe Leiden, die uns in unseren eignen Augen grösser machen. Wir verlieren keine Zeit damit, in ihrem Orchester herum zu suchen, um zu sehen, durch welche gelehrten Combinationen von Blech, Saiten und Holz man »jenes Violett, jenes Lila, jenes Perlgrau und jenes matte Gold« zu Stande bringt, aber wir fühlen uns an der Hand eines Meisters, der uns beherrscht und bewegt und wir danken ihm, dass er eine so kühne Sprache zu uns spricht. Wir beugen und wir werfen uns nieder vor dieser Stimme, welche selbst aus den Wolken herab noch menschlich klingt und die uns von dem Christenthum und seinen Geheimnissen wie ein Mensch zu Menschen spricht; wir schwimmen in einem magnetischen Fluidum, aber in der freien und lebendigen Atmosphäre des Genies. Ja, diese Circusscene im fünften Acte des »Polyeuct«, Sebastian Bach hat sie bereits geschrieben, und mit welchem Instinct für die Bühne, mit welcher heiligen Dramaturgie!

Wir besitzen von dem Eisenacher Meister die Passion nach St. Matthäus, welche vor einigen Jahren in Paris unter der Direction des Herrn Pasdeloup aufgeführt worden ist. Dort findet sich die scenische Darstellung des Todes des Gerechten, welcher verfolgt, gegeisselt und unter Verwünschungen an das Kreuz geschlagen wird. Wir hören das Brüllen des Hasses, das Geheul der wilden Bestien verschmolzen und eingewoben in die harmonische und fugirte Contextur; das hebt und senkt, drängt, durchkreuzt und vervielfältigt sich; wir hören zu gleicher Zeit die verschiedenartigsten Rufe einer aufgeregten Menge. Wenn wir aber dagegen blos Leere empfinden wollen, so wenden wir uns zu »Polyeuct«, zu jener Scene im Circus, wo der Autor nichts Besseres als überladene Accorde findet, um uns die tumultuöse Aufregung einer »Tod den Christen« schreienden Volksbande zu malen, ganz nach der nämlichen Formel und wie dieselbe etwa rufen würde: »Wir ziehen nach, wir folgen ihm«. Da lohnt es sich kaum der Mühe, einem Verdi seine Unisonos so hoch anzurechnen, wenn man sich so dem ununterbrochenen Cultus der plattirten Harmonie widmet. Wir finden nichts anderes im »Polyeuct«, in dem Triumphmarsche des ersten Acts, in der Taufscene, immer dasselbe Vorgehen, überall neben einander gestellte Theile, nie etwas sich wechselseits Durchdringendes, nur Chöre und Ensembles, wo die tieferen Partien gehorsam die rhythmische Zeichnung der Soprane und Tenore tragen. »Ein Umstand, dem ich alles Licht meines Geistes und alle Kräfte meiner Seele zuwende, ist der unversöhnliche Hass der Formel, der leeren Hülle und die Liebe zu jener Form, welche unmittelbar aus der Erregung hervorgeht, die deren Wesen und Ursache ist.« Ist denn nun nicht alles eitel und widerspruchsvoll in dieser Welt, wenn ein Künstler, der im Stande ist, ein solches Glaubensbekenntniss niederzuschreiben, sich dann mit Gemeinplätzen abfinden und jede Gelegenheit ergreifen kann, Ritornelle zu seinem eignen Gebrauch einzurichten, welche in Folge ihrer Anwendung durch drei oder vier Generationen von

Musikern und durch den Missbrauch, den er selbst schon davon gemacht hat, abgenutzt erscheinen? Was nun die eigenthümliche Betonung des Herrn Gounod der »direct aus der Erregung« hervorgehenden Form anlangt, so merkt man hiervon an gar vielen Stellen durchaus nichts; doch sind die Phrase des »Polyeuct« am Schlusse der Taufe, das Gefängnissduett im vierten Act und das Duett zwischen Paulina und Sever inspirirte und direct aus der Erregung hervorgehende Stücke. Und selbst in letzterem Duette, wie in allen gesungenen Theilen der Oper finden wir stets das nämliche Schlussverfahren: überall die Unterdominante auf dem guten Takttheil gefolgt von der Tonica und vorbereitet von derselben Tongruppe.

Als ein wesentlich subjectives Talent besitzt Herr Gounod niemals mehr Fülle und Wärme, als wenn er sich selbst singt; ich möchte sogar sagen, er ist nur unter dieser Voraussetzung interessant, und eben desshalb enthalten seine Opern, obwohl vom theatralischen Standpunkte entschieden verfehlt, da und dort sentimentale Schönheiten, durch die man sich zerstreuen lässt und die unter Vernachlässigung und Nichtbeachtung der sich abspielenden Handlung uns mit blos psychologischen Curiositäten hinhalten. Man hat erzählt, dass diese Conception des »Polyeuct« aus der Idee irdischer Entrückung des Autors in Rom entsprungen sei, auf jenem Boden der grossen Bekehrungen, wo auch der Abbé Liszt seine Augen dem Lichte öffnete, was ihn vermochte, die famose Dichtung von dem »den kleinen Vögeln predigenden St. Franciscus« zu schreiben. Wenn es so wäre, so müsste dieses Werk als eine Art von Oratorium betrachtet werden, würde aber selbst von diesem Gesichtspunkte aus der Kritik viele Anhaltspunkte bieten, deren erster darin besteht, dass dasselbe gegen seine eigene Lehre streitet. In diesem Werke voll hoher apostolischer Glaubensdarlegung fällt der Hauptvortheil auf die Seite der Heiden, welche die schönsten Arien singen und die schönsten Pas tanzen. Die sympathischste Partie der Persönlichkeit Paulina's ist diejenige, welche sich bescheidentlich in Halbfarbe unter dem Schatten des Altars der falschen Götter verbirgt. In dem Quartette des ersten Acts braucht Sever nur den Mund zu öffnen, um alle Herzen für sich zu gewinnen. Die Barcarole des jungen Patriziers Sextus an Diana und an die Najaden heimst so vollständig alle Beifallsbezeugungen ein, dass deren kaum mehr für die Taufscene übrig bleiben, und das Ballet enthält sicherlich sowohl hinsichtlich der harmonischen Kunst als auch der Melodie die ausgesuchtesten Stellen des Werkes; niemals hat Herr Gounod mehr Talent gezeigt, als in den verschiedenen Orchestersuiten, welche eine blendende Tarantella abschliesst. Was »Polyeuct« anlangt, so kann man sich kaum einen entschieden unerträglicheren Opernhelden als ihn vorstellen. Dieser Mann, der eine ergebene und reizende Frau besitzende Gemahl, von ihr angebetet, geliebt, geschätzt, von Allen gefeiert, unabhängig in seinen Regungen und in seinem Gewissen, befleissigt sich, ohne irgend eine Provocation oder Nöthigung und obwohl niemand ihm in irgend einer Hinsicht im Wege steht, der verrücktesten Handlungsweise; er macht auf uns von der Bühne aus die Wirkung eines enragirten Wahnsinnigen, und das Publikum stellt sich gegen die Absichten des Autors auf die Seite Jupiters.

Wenn aber weder Oratorium noch Oper, was ist denn eigentlich »Polyeuct«? Ein grosser Markt von glänzenden Decorationen, von mannigfaltigen Costümen, von Triumphpromenaden, ein Magazin, ein Kapharnaum, in welchem sehr reelle orchestrale Reichthümer aufgehäuft sind neben Reminiscenzen, Einlagen von allen Stilen, selbst von Denen entlehnte Sachen, die man am meisten gering zu schätzen sich den Anschein giebt; abgelegte Hüllen von Verdi, Rossini, Halévy, Auber und Caraffa, — alles das eingetaucht in eine Fluth von individuellem Sensualismus, welchen die Warmblütigen für den höchsten Ausdruck der mystischen Liebe halten und der ihnen die Illusion eines Meisterwerks verursacht. Der Erfolg aber dürfte dem Herrn Halanzier und der Grossartigkeit der Ausstattung zuzuschreiben sein, nicht minder auch den beiden Hauptdarstellern. Ich nannte bereits Gabriele Krauss und Herrn Lasalle. Die Schöpfung der Rolle der Paulina ist der Art, dass sie Mlle. Krauss unter die Tragödinnen ersten Ranges einreiht. Während so viele Andere und selbst die Rachel sich insbesondere auf die Effecte stützten und sich für gewisse von den Amateurs des Orchesters erwartete Momente aufsparten, geht jene auf das Bild des Ganzen los, es mildernd statt verschärfend; ernst, einfach, züchtig, eine wahre Tochter des alten Rom, welche die Exaltation zur rechten Zeit mit sich fortreisst, die aber vor allem für ihre Pflichten als Gattin und Weib begeistert ist. Von ihr als Sängerin will ich nur ein Wort sagen: ihre Kunst scheint mir seit der »Afrikanerin« noch gewachsen zu sein. Es ist kaum nöthig, auf die von ihr an das Licht gebrachten und von dem ganzen Hause applaudirten dramatischen Stellen hinzuweisen; allein ich empfehle den Leuten von Geschmack, den Difficilen und Delicaten, in ihrem Duette mit Sever den Abschluss einer Stelle von secundärer Bedeutung: »giebt sie die Hand, so muss sie auch die Seele geben«. Das geht fast unbemerkt vorüber und ist doch ganz vollendet. Ich kann mich nicht darauf beschränken, an Herrn Lasalle die Aehnlichkeit mit Lucius Verus und seine schöne Haltung als römischer Triumphator zu rühmen. »*Romanos ad templa deum duxere triumphos*«, würde Virgil sagen. Ich möchte wenigstens noch anerkennen, dass in diesem Heros auch ein Sänger steckt. Herr Lasalle ist ein höchst imposanter Sever, und wenn er auch nicht wie im »König von Lahore« eine jener Gelegenheits-Cantilenen hat, welche schon durch ihren vulgären Charakter den Beifall herausfordern, so breitet sich doch seine köstliche, stets wohl beherrschte Stimme gleichmässig über die ganze Rolle aus.

(Fortsetzung folgt.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1878/79.

(Fortsetzung.)

Den 2. April 1879.

Während ich die Zahl der Soiréen der kgl. Vocalkapelle für diese Saison mit Bedauern bereits für abgeschlossen erachtete, brachte der gestrige Abend noch eine weitere. An deren Spitze stand der 10. Psalm von B. Marcello, vierstimmig, ernst und gross wie alle Werke dieses classischen Meisters. Das Altsolo wurde von Fräul. Tyroler mit frischer klangvoller Stimme entsprechend vorgetragen. Lieblich und mild ertönte hierauf das fünfstimmige *Ave verum* von Ottovio Catalano, dem ich freilich die wie überirdisch klingende gleichnamige Composition von Mozart vorgezogen hätte. In altdeutschgemüthlicher und kerniger Weise folgte sodann Gumpelzheimer's vierstimmiges Lied: »Lobt Gott getrost« und hierauf Joh. Seb. Bach's imposante Motette für acht Stimmen: »Der Geist hilft unserer Schwachheit«, welcher jedoch ein etwas ruhigerer Vortrag und ein sorgfältigeres Studium zu wünschen gewesen wäre, da ohne solche derartige Compositionen unmöglich ihre volle Wirkung thun können. Eine höchst willkommene Abwechslung gewährte die sehr begabte Violinspielerin Mathilde Brehm durch die G moll-Sonate von Tartini, wobei sich der kräftige volle Ton der Künstlerin, ihre tiefe musikalische Auffassung und geschmackvolle Wiedergabe neuerdings sehr vortheilhaft bemerkbar machten. E. F. Richter's *Agnus Dei* und

Dona nobis schloss in prachtvoller 12stimmiger Polyphonie die erste Abtheilung und leitete in das Gebiet der modernen Tonkunst über. Unter den in der zweiten Abtheilung folgenden Compositionen der Neuzeit glaube ich besonders die achtstimmige »Talismane« aus Op. 141 von Robert Schumann hervorheben zu sollen; nicht minder das vierstimmige, bereits öfters vorgeführte Volkslied von J. Brahms: »In stiller Nacht«, wenn ich auch gestehen muss, dass erstere mir etwas trockener und nüchterner zu sein scheint, als die sonst so farbenprächtigen mehrstimmigen Werke jenes Meisters. Recht anmuthig wirkten die beiden Lieder von W. Bargiel für dreistimmigen Frauenchor: »Im Frühling« und »Die Libellen«, insbesondere das letztere durch seine originelle Auffassung, welche zwar immerhin gegen jene desselben Textes von Franz Lachner zurücksteht, ihrerseits aber wieder die von Wüllner versuchte und vor etwa zwei Jahren aufgeführte Composition weit hinter sich lässt. Von seinen eignen Kindern, deren eines oder das andere Herr Hofkapellmeister Rheinberger in jeder dieser Soiréen vorzuführen pflegt, brachte er diesmal den »Waldeszauber« aus Op. 52, ein langes für die Composition kaum recht geeignetes Gedicht von Freiligrath; ausserdem noch aus Franz Lachner's trefflichen Werken dieser Gattung die in Op. 169 enthaltenen, gegenüber den anderen meines Erachtens etwas weniger wirksamen Lieder: »Um Mitternacht« und »Frühlingsruf«, welch letztes vorzugsweise ansprach. Dazwischen sang Herr Nicklitschek, leider in larmoyantem Tone und allzu langsamem Tempo, überdies nach der Tiefe transponirt unter Rheinberger's Begleitung den so überaus schwungvollen und charakteristischen »Normans Gesang« von Franz Schubert, wobei zum Unglücke gegen das Ende dem Sänger wiederholt die Stimme überschlug. Der Besuch der Soirée war, wie gewöhnlich, mässig.

Den 5. April 1879.

Für einen gewissenhaften Tagbuchhalter scheint in dieser Woche das: *nulla dies sine linea* zu gelten; heute habe ich schon wieder einen musikalischen Genuss zu verzeichnen und zwar diesmal einen Hochgenuss: die dritte und letzte Quartett-Soirée der Herren Benno Walter, Michael Steiger, Anton Thoms und Heinrich Schübel. Den Anfang machte Vater Haydn's, wenn auch bald ein Jahrhundert altes, doch von ewiger Jugend sprühendes Quartett in G-moll $^3/_4$-Takt, Op. 74 No. 3, in mustergültiger Aufführung, besonders hinsichtlich des prachtvollen Largo assai und des Finales sich dem Ideal Haydn'schen Quartettvortrages nähernd, wie solchen der leider viel zu früh geschiedene treffliche Mittermaier typisch festgestellt hat. Dem hierauf folgenden Adagio, ebenfalls in G-moll, von J. G. Nicolai, nach Angabe des Zettels geboren 1744, ist zwar warme Empfindung und edle Melodik nicht abzusprechen; obwohl dasselbe ebenfalls stilgemäss zur Aufführung kam, klang es doch etwas antiquirt. Die durchaus mit Sordinen vorgetragene äusserst niedliche Rococo-Menuett von L. Boccherini, nunmehr nach kaum dreimonatlicher Frist wieder gebracht, elektrisirte das zahlreich versammelte Publikum zu stürmischem Da capo-Rufe, dem auch bereitwilligst stattgegeben wurde. Den Schluss bildete das Octett Op. 169 von Franz Schubert in F-dur, behufs dessen Ausführung den genannten Künstlern sich die Herren Kammermusiker Strauss, Christian Mayer, J. B. Stigler und der Herr Hofmusiker F. Hartmann — Horn, Fagott, Contrabass und Clarinette — beigesellten. Die Production dieser herrlichen, von einer Ueberfülle der reizendsten Melodien strotzenden und aus sechs Sätzen bestehenden Composition dauerte über eine Stunde, obwohl der erste Theil des ersten Allegro-Satzes vorschriftwidrig nicht wiederholt wurde. Dennoch fand das Publikum dieselbe nicht zu lang, wie auch Schumann die Länge der Schubert'schen Cdur-Symphonie eine »himmlische« nannte, und folgte derselben vom ersten bis zum letzten Tone mit wärmster Theilnahme und wiederholten lebhaftesten Beifallsbezeugungen. Mir schien es immerhin, als ob das Ganze einer sorgfältigeren Vorbereitung und eines genaueren Zusammenspiels bedurft hätte; jedenfalls kamen aber doch das Scherzo, die Menuett und das Schluss-Rondeau, welche Stücke auch die gelungensten des Werkes sein dürften, in meisterhafter Wiedergabe zum Vorschein. Dank sei übrigens den wackeren Künstlern dafür gebracht, dass sie sich dieser für sie sehr mühevollen und für die Zuhörer so genussreichen Aufgabe unterzogen haben.

Den 6. April 1879.

Gestern beging der hiesige Lehrergesangverein in Kil's Colosseum seine zweite Stiftungsfeier, welche gleich jener am 24. Nov. v. J. (vgl. Sp. 74 d. Musikal. Zeitung d. J.), sowohl durch ein trefflich gewähltes Programm, als durch gelungene Wiedergabe der einzelnen Stücke sich auszeichnete. Die Perlen des Abends waren jedenfalls Franz Schubert's achtstimmiger »Gesang der Geister über den Wassern« und Franz Lachner's »*Macte imperator*«, beide für Männerstimmen mit Instrumentalbegleitung, dann Mendelssohn's »Andenken« für gemischten Chor ohne Begleitung. Die pompöse Composition der Ballade »Wittekind« von J. Rheinberger wurde etwas zu lang gefunden; dagegen errangen die »Vier Zecher«, in Gegenwart des einheimischen Componisten, eines Augsburger Chordirigenten Kamerlander, aufgeführt, grossen Beifall. Die auf ergangene Einladungen ausserordentlich stark besuchte Production, welche noch mehrere hier nicht genannte Nummern von geringerem Interesse darbot, leitete auch diesmal mit sicherer Hand der Lehrer Herr Albin Sturm.

Den 7. April 1879.

Die weiten Räume des Odeonssaales füllte gestern ein aussergewöhnlich zahlreiches Publikum, so zahlreich, dass wegen des Gedränges und der übergrossen Hitze viele schon nach der ersten Abtheilung sich entfernten. Es ist dies immerhin ein erfreuliches Zeichen, dass in München trotz des Vordrängens der Wagner-Partei der Sinn für classische Musik nicht abgestorben ist; hatte doch die musikalische Akademie für dieses Concert ausser Abonnement die Passionsmusik von J. S. Bach auf das Programm gesetzt. Zum letzten Male kam dieses erhabene Kunstwerk, eines der grössten und schwierigsten aller Zeiten, unter Wüllner's umsichtiger und trefflicher Leitung in den Jahren 1872 und 1873 zu wiederholten Aufführungen. Auch diesmal hatte sich dem Hoforchester und der kgl. Vocalkapelle eine erkleckliche Anzahl von Musikfreunden und Musikfreundinnen zur Verstärkung der Chöre angeschlossen. Die Solopartien befanden sich in den Händen des Hofopernpersonals und zwar der Damen Wekerlin-Bussmeier (Sopran), Schulze (Alt), dann der Herren Vogl (Evangelist), Fuchs (Christus), Mikorey, Thoms und Petzer (Judas, Petrus und Pilatus). Das obligate Violin-Solo zur Alt-Arie: »Erbarme dich« wurde von Herrn Concertmeister Walter vielleicht etwas zu sentimental, doch im Ganzen sehr tüchtig, und das Oboe-Solo zur Tenor-Arie: »Ich will bei meinem Jesu wachen« von Herrn Hofmusikus Reichenbecher mit warmer Empfindung und lieblichem Tone vortrefflich ausgeführt. Ausgezeichnet war die Leistung Vogl's, wenn er auch diesmal wieder zuweilen dramatisch vortrug, was einfach erzählend zu geben gewesen wäre; vielleicht war aber dies gerade das richtige Mittel, das Interesse des Publikums fortwährend rege zu halten. Herr Fuchs sang sehr tüchtig den Christus, obwohl mit sichtlicher Befangenheit kämpfend. Auch die übrigen Solo-Sänger entsprachen meistentheils, was ich, selbst auf die Gefahr hin, ungalant gescholten zu werden, von den Damen Weckerlin und Schulze nicht behaupten kann. Beide haben sich meines Erachtens für den Oratoriengesang wenig geeigenschaftet erwiesen. Der Ersteren sagte die hohe Stimmlage ihrer

Partie durchaus nicht zu; ihre Textaussprache war, wie immer völlig unverständlich; Letztere konnte trotz ihrer schönen Stimme den allerdings bedeutenden musikalischen Schwierigkeiten ihrer Partie nicht gerecht werden. Die Chormassen waren kräftig und gut einexercirt, und — was im *Cantus firmus* besonders vortheilhaft wirkte — durch eine Anzahl von Knabenstimmen verstärkt. Das Publikum folgte ungeachtet der fast dreistündigen, nur durch eine 10 Minuten lange Pause unterbrochenen Dauer der ganzen Aufführung mit Theilnahme; die Beifallsbezeugungen beschränkten sich jedoch auf solche am Schlusse der Aufführung, für deren umsichtige und sorgfältige Leitung der Herr Hofkapellmeister Levi und allen Mitwirkenden der Dank aller wahren Musikfreunde gebührt, wenn ich auch als gleichzeitiger Freund der Wahrheit gegenüber den Aufführungen im Jahre 1842 unter Franz Lachner, so wie unter Wüllner in den Jahren 1872 und 1873 ein fortschreitendes Diminuendo in jeder Richtung constatiren muss.

Den 10. April 1879.

An der Spitze des gestern im grossen Museumssaale abgehaltenen zweiten und letzten Kammermusik-Abends der Herren Bussmeyer, Max Hieber und Werner stand das Quintett Op. 145 in A-moll von Franz Lachner. Ausser den bereits Genannten wirkten bei demselben auch noch die Herren Hofmusiker Carl Hieber und Hans Ziegler als Violine II. und Viola mit. Ungeachtet dieses Werk schon vor etwa 16 Jahren entstanden ist, so kam es doch jetzt hier zum ersten Male zur öffentlichen Aufführung und wurde in allen seinen Theilen mit stürmischen Beifall aufgenommen, obwohl der greise Tondichter nicht anwesend war. Die hiesigen ausübenden Tonkünstler mögen hieraus die Lehre ziehen, dass sie an jener langen Ignorirung nicht wohl gethan haben; das Werk ist in hohem Grade stimmungsvoll und mit reizenden Melodien reich ausgestattet. Der Clavierpart einer- und das Streichquartett andererseits sind einander grösstentheils als zwei selbständige Gruppen gegenüber gestellt, die sich schliesslich zu einem oft sehr energischen und stets ungemein harmonischen Ganzen vereinigen. Besonders originell und charakteristisch erschienen mir der erste und der letzte Satz — Allegro und Finale-Allegro; den zweiten — Adagio non troppo — durchweht tiefe Innigkeit, während das liebliche Tempo di Minuetto überraschend kurz behandelt ist. Die Ausführung war Seitens des Clavierspielers eine etwas oberflächlich gegriffene, die der Streichinstrumente eine ganz befriedigende; das Ensemble von der Art, dass die Einwirkung des Componisten auf das Einstudiren unverkennbar war. Eine wohlthuende Abschweifung in das vocale Gebiet bildete der Vortrag von drei Schubert'schen Gesängen: »Die junge Nonne«, »Du bist die Ruh« und »Liebesbotschaft« durch die Gattin des Clavierspielers, die Hofopernsängerin Frau Mathilde Wekerlin-Bussmeyer. Die Wiedergabe war im Ganzen eine gelungene, wenn auch insbesondere bezüglich der »jungen Nonne« eine zu dramatisch gefärbte. Der namentlich bei dem Vortrage von Liedern der Wirkung sehr schadende schon oft erwähnte Umstand einer höchst undeutlichen Textaussprache wurde glücklicher Weise durch den Abdruck der Worte auf den Programmen paralysirt. Dem durch wiederholten Hervorruf kundgegebenen Wunsche des Publikums nach einer kleinen, hier sonst üblichen Zugabe entsprach die Künstlerin nicht. Den Schluss bildete ein lieber Bekannter aus alter Zeit, das Septett Op. 74 in D-moll von J. N. Hummel, hier stets gern gehört, und durch die gefällige Mitwirkung der Herren Kammermusiker Strauss, Sigler, Tillmetz und Reichenbecher (Horn, Contrabass, Flöte und Oboe) ermöglicht. Tragen auch die Clavierfiguren unverkennbar die Signatur einer vergangenen Zeit, so besitzt doch das ganze Werk immerhin genug inneren Gehalt, um auch jetzt noch die Zuhörer zu interessiren und zu erwärmen, wesshalb die sehr gelungene Reproduction reichen Beifall des zahlreich versammelten Publikums fand.

(Schluss folgt.)

Gesänge und Tänze der Wintún-Indianer in Californien.

Dieser weder geistig noch physisch hervorragende Stamm zeigt eine zähere Lebensdauer, als die meisten seiner Genossen; denn während die übrigen Indianer sich von Jahr zu Jahr vermindern und endlich aussterben, haben sich die Wintún bisher völlig intact erhalten. Sie sind nicht kriegslustig, sondern friedfertig, dabei vergnügungssüchtig, grobsinnlich, Tänzen und Festlichkeiten bis zum Uebermaass ergeben.

Neuerdings hat Stephen Powers dieses Volk ausführlich geschildert in den Contributions to North American Ethnology (Washington, 1877). Unsere vortreffliche geographische Zeitschrift »Globus«, die Dr. Rich. Kiepert herausgiebt, brachte in Nr. 10 dieses Jahres einen Auszug daraus, welchem die nachfolgenden Mittheilungen entnommen sind.

Die Wintún sind über alle Maassen dem Tanze ergeben. Der Tanz ist dasjenige, was für ihr gemeinsames oder gesellschaftliches Leben die grösste Bedeutung hat, woraus von selbst folgt, dass ihre musikalische Entwicklung nicht ganz untergeordneter Art sein kann. Bemerkenswerth ist aber ein anscheinend gänzlicher Mangel an musikalischen Instrumenten, da alles durch Gesang bewerkstelligt wird und zwar vorzugsweise durch den Gesang der Frauen. Hier ist also alles ganz alterthümlich, der ceremonielle Tanz für die verschiedenen wichtigen Lebensereignisse sowohl, wie auch seine Ausschmückung und Begleitung durch die verschiedensten Gesänge. Geburt und Hochzeit scheinen weniger beachtet zu werden, dagegen wird ein anderes Verhältniss, welches im uralten Sinne auch weit erheblicher ist, nämlich das Eintreten der Pubertät, mit grossen Ceremonien gefeiert.

»Tritt ein Wintúnmädchen in das Alter der Mannbarkeit, ein Ereigniss das sich zwischen dem 12. und 14. Lebensjahre vollzieht, dann veranstaltet das Dorf ihr zu Ehren einen grossen Tanz, der bathless chona (Reifheitstanz) genannt wird und zu welchem die Bewohner aller umliegenden Dörfer eingeladen werden. Das Mädchen hat sich für das Fest in der Weise vorzubereiten, dass es drei Tage vor Beginn desselben sich jeder animalischen Nahrung gewissenhaft enthält und nur von Eichelbrei lebt. Während dieser Fastenzeit ist sie aus dem Lager verbannt und hat allein in einer entfernten Hütte zu leben. Todesstrafe wird über den verhängt, der sie während dieser Zeit berührt oder es nur wagt, sich ihr zu nähern. Nach Ablauf der drei Tage nimmt sie eine geweihte Suppe zu sich, die von den Früchten der buckeye california in folgender Weise bereitet wird: Die Früchte werden erst eine geraume Zeit unterirdisch geröstet, um das Gift auszuziehen; dann kocht man sie in einem Sandloch mittelst heisser Steine. Durch das Verzehren dieser Masse macht sich das Mädchen würdig, an dem bevorstehenden Tanze Theil zu nehmen und die Pflichten einer Frau zu übernehmen. Die eingeladenen Stämme erscheinen nun nach und nach und der Tanz kann beginnen. Sobald eine Ortschaft oder die Deputation einer solchen auf dem Gipfel eines Hügels erscheint, dann formirt sie sich in eine lange Reihe und tanzt den Hügel hinunter und um den Lagerplatz, feurige, sinnliche Lieder singend. Wenn alle Deputationen versammelt sind, was zwei bis drei Tage in Anspruch nimmt, dann vereinigen sich Alle zu einem grossen Tanze, der aber streng genommen nur in einem Rundmarsch um das Dorf besteht, während ununterbrochene Chorgesänge erschallen. Einer dieser Rundgesänge, der bei den Nummocs üblich ist, lautet folgendermaassen:

Hen-no way-ai
Hen-no way-ai
Hee-no.

Zum Schluss der Ceremonie nimmt der Häuptling das Mädchen bei der Hand und tanzt mit ihm die ganze Linie entlang, während die Gäste für diese Festivität improvisirte Gesänge anstimmen. Dieselben haben niemals eine feste Form und wechseln mit der Veranlassung, für welche sie gedichtet sind. Ein Lied, wie es bei einem grossen Tanze zu Ehren eines Mädchens gesungen wurde, lautete in der Uebersetzung:

Du bist kein Mädchen mehr,
Du bist kein Mädchen mehr,
Der Häuptling, der Häuptling,
Der Häuptling, der Häuptling
Ehret Dich

In dem Tanz, in dem Tanz,
In der langen und doppelten Linie
Des Tanzes,
Tanz, Tanz,
Tanz, Tanz.

Nicht immer sind die Gesänge so unschuldig und keusch, wie der vorstehende, sondern so obscön werden sie manchmal, dass eine Publication derselben unmöglich sein würde. Dann kommen auch Gesänge, in welchen jeder Indianer seine eigenen, separaten Gefühle ausdrückt, doch halten sie, seltsam genug, vollkommen Takt mit einander. Doch die Frauen, das mag zu ihrer Ehre gesagt sein, drücken bei dieser Gelegenheit keine unkeuschen Gefühle aus.

»Die Wintúns haben einen bemerkenswerthen Hang zu gesellschaftlichen Tänzen und Vergnügungen. Wenn das Feld, der Wald und das Wasser eine reiche Ernte geliefert haben, dann werden die Herolde in Athem gehalten; wird dann doch beständig getanzt, bald in dem einen, bald in dem andern Dorf. Wenn ein Häuptling sich für die Abhaltung eines Tanzes entschieden hat, dann entsendet er den flinkfüssigsten Mann seines Dorfes nach dem nächsten Stamme, der einen andern Schnellläufer nach dem benachbarten Lager abfertigt, welche Methode fortgesetzt wird, bis die Einladung die Runde gemacht hat. — Sobald der für den Tanz bestimmte Tag anbricht, rückt Alles aus: Mann, Frau und Kind, selbst die altersschwachen Greise werden auf einen grossen, freien Platz mitgeschleppt. Die Frauen füllen ihre tiefen, konischen Körbe mit Eichelnkuchen, und davon werden die gewöhnlichen Tagesportionen gegessen, denn — für Indianer gewiss seltsam — nicht zum Schmausen, sondern zum Tanzen kommt man zusammen. Zahllos sind die Lieder, welche während der Tänze gesungen werden. Zwei Mädchen aus dem Stamme der Nummocs sangen mir einst in gedämpftem, weichen Tone das folgende Lied, dem ich die Ehre wiederfahren lassen muss, dass es prächtig klang:

Me-e hen-ney
Me-o hen-nay
Hoo-i-ker hoo-ney-hey
Hoo-i-ker hoo-nay hay
Hoo-i-ker hoo-ney hey
Me-e-e.

Von dem Nome-Lacken-Stamm weiss ich folgendes Lied:

Hilly shoo min-an
Hilly eevey wick-o-yeh
Hi-ho-ho
Hi-ho-ho
Hi-ho-ho.

Es lässt sich nicht läugnen, diese Gesänge klingen im Anfang reizend; wenn sie aber ohne Unterbrechung 50 bis 60 Mal wiederholt worden sind, dann hören sie sich schon etwas langweilig an. Unter den verschiedenen Tänzen ragen durch besondere Feierlichkeiten der Fichtennusstanz, der arrangirt wird, wenn die Fichtennüsse (von der Pinus sabiniana) gesammelt werden können, und dann der Kleetanz hervor, der im Frühjahr in Scene gesetzt wird.*) Die Wintúns haben zwar einen Kriegstanz; allein das friedliebende Volk vernachlässigt ihn so sehr, dass er nahezu vergessen ist. Dasselbe ist mit dem Scalptanze der Fall. Sollte der letztere gefeiert werden, so formte man einen menschlichen Kopf aus Gras und setzte ihn auf einen hohen Pfahl. Sobald eine Stammesdeputation auf einem Hügel erschien, formirte sie sich in eine lange Reihe, tanzte singend und schreiend den Hügel hinunter und um den Pfahl. Um den letzteren tanzte und sprang die ganze Gesellschaft heulend, schreiend und ihre Pfeile nach dem Graskopf abschiessend. Derjenige Stamm, welcher die meisten Treffer aufzuweisen hatte, wurde als der Sieger betrachtet und musste sich mit der Ehre, aber auch nur mit dieser, zufrieden geben. Zwischen den Stämmen der Nummocs oder Norboss herrscht eine traditionelle Freundschaft, die sie von Zeit zu Zeit durch eine Art Cartel erneuern. Den grossen Gabentanz (dooryoopoody) nennen sie die Ceremonie, welche das alte, von den Vätern überkommene Verhältniss fester kitten soll. Eine grosse, lange Stange rammt man in die Erde, die von einem Herold oder Ceremonienmeister, wenn man will, mit Federschmuck im Haar tanzend und singend umkreist wird. Die Gäste kommen auf dem Hügel an und tanzen, wie ich es schon oben beschrieben habe, hinunter und um die Stange. Der Ceremonienmeister ruft nun eines Jeden Namen aus und der also Aufgeforderte tritt hervor und legt eine Gabe bei der Stange nieder. Selbstverständlich wird nun im Dorfe des anderen Stammes ebenfalls ein Tanz gefeiert, und mit einer gewissen Eifersucht sucht ein Stamm durch die Grösse und den Werth seiner Geschenke den andern auszustechen. Ein Indianer, der sich von diesem Gabentanze ausschliessen wollte, würde als ein gemeiner Geizhals erachtet werden.«

Auch Todtentänze sind bei ihnen bräuchlich, von Frauen ausgeführt. »Frauen mit traurigen Gesichtern umtanzen das neu aufgeworfene Grab, indem sie ihre Arme in die Höhe heben oder nach dem Westen richten und jammervolle Wehklagen ausstossen. Der Name des Verstorbenen wird niemals mehr ausgesprochen.«

Der graue Bär wird verachtet, der schwarze aber aufs Höchste geschätzt. »Ist ein Wintún so glücklich, einen schwarzen Bären zu tödten, so feiert ihn sein Dorf als Helden und arrangirt den Schwarzen-Bären-Tanz«. Zu diesem Zwecke wird das Fell auf dem Boden ausgebreitet und von den Männern umtanzt, die in kurzen Pausen mit den Fäusten daraufschlagen, als wollten sie es gerben. Nach vollzogener Feierlichkeit wird das Fell nach dem Nachbardorfe geschickt, damit dort die gleiche Ceremonie vorgenommen wird.«

Schweisstanz. »Religiöse Ceremonien verrichten die Wintúns nicht, es sei denn, dass man den Tanz im Schweisshause als solche gelten lassen will. Nackt springen und schreien sie in abscheulichem Schmutz und Gestank umher, bis sie, in der unausstehlichen Hitze in Schweiss gebadet, anfangen zu dampfen; dann rennen sie fort und stürzen sich ins Wasser. Einige fallen während der Procedur in Ohnmacht, die oft drei Tage dauert, ähnlich den Plantagen-Negern, wenn sie sogenannte Revivals halten. Ich halte übrigens dafür, dass diese Raserei eher der gar nicht zu bändigenden Leidenschaft für den Tanz entspringt, als dass sie eine religiöse Ceremonie vorstellen soll.« Offenbar ist dies nach seiner eigentlichen Bedeutung ein medicinischer Badetanz oder eine Schwitzkur.

Gesang kommt ausserdem noch zur Anwendung bei einem Mummenschanz, einer Art dramatischer Gaukelei, welche von herumziehenden Zauberern veranstaltet wird und oft acht Tage oder vielmehr Nächte hinter einander dauert. Diese findet im öffentlichen Tanzhause statt und zur Abwechslung singen dabei zwischendurch die versammelten Frauen einige Lieder. Die Musik scheint hier fast ausschliesslich Sache des weiblichen Geschlechts zu sein, was auch sehr erklärlich ist, da musikalische Instrumente nicht geübt werden.

*) Blühender Klee ist eine Lieblingsspeise der Wintúns.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. Mai 1879. **Nr. 21.** XIV. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Claviermusik.

Theodor Kirchner, Op. 42. **7 Mazurkas** (2 Hefte à 3 und 4 *M*; einzeln: No. 2, 3, 4, 7 à *M* 1. 80. No. 1 *M* 2. —. No. 5 *M* 2. 50. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann).

Wenn ein neues Heft Clavierstücke von Theodor Kirchner herauskommt, so wird kaum ein Clavierspieler, der gute Musik von schlechter zu unterscheiden weiss, versäumen, sich damit bekannt zu machen; es wird ihn nie gereuen. Mir sind sie wenigstens immer liebe Bekannte geworden, und ich denke so geht's auch anderen Leuten. Spitta sagt von Seb. Bach's Fugenthemen, dass sie sich vorstellen wie Individuen mit unvergesslichen Gesichtszügen; das gilt gewiss auch von Kirchner's Miniaturen. Wer dieselben einmal gespielt oder gehört hat, dem werden sogleich einige dieser allerliebsten Gesichter in der Erinnerung erscheinen mit freundlichem Lächeln oder sinnigem Augenaufschlag oder auch mit trotzig zusammengezogenen Brauen, meist hübsche Mädchenköpfe voll frischen Lebens und natürlichen Empfindens, manchmal aber auch kecke Jünglingsgesichter oder ein thatkräftiges Mannesantlitz. Die sieben Mazurkas bereichern diese Galerie wieder um einige Portraits voller Poesie; die Gazellenaugen von No. 2 werden gewiss wieder manches Herz verwunden. Uebrigens gehören die Mazurken nicht eigentlich unter Kirchner's lyrische, sondern vielmehr unter die dramatischen oder wie man auch sagt epischen Stücke, beides verkehrte Ausdrücke, da der Vergleich mit der Poesie schlecht passt. Bleiben wir bei der Malerei, so werden wir sie am besten als Genrebilder bezeichnen, kleine Tanzscenen, deren Kirchner schon mehr mit Meisterhand hingeworfen hat. Es pulsirt in allen sieben Mazurken ein echter Tanzrhythmus, und auch das Mädchenantlitz von No. 2 sieht nicht träumend in die Abendsonne, sondern in ein helles Jünglingsauge, auch hier ist die Scenerie nicht zweifelhaft — trotz aller Verschiedenheit im Einzelnen haben doch Kirchner's Mazurken das gemein mit denen Chopin's, dass sie zwar nicht getanzt werden können (oder doch?), aber dennoch rechte wahre Tänze sind: Tanzbilder, Tanzscenen. Der Kritik darf ich mich entschlagen. Es würde ganz verkehrt sein, wollte ich eine der Mazurken als minderwerthig hinstellen als die anderen. Nicht der Werth ist verschieden, sondern das Sujet. Wenn die Betonung des zweiten Viertels, welche der Mazurka etwas Keckes verleiht, manchmal fast ganz sich versteckt, so ist das nicht ein Mangel, sondern vielmehr eine genial freiere Behandlung, welche allein ermöglicht, im Gewande der Mazurka auch Bilder voll sinniger Schwärmerei oder träumerischen Schweigens zu bringen. Sieht man näher zu, so findet man auch da noch die charakteristische Accentuirung der Mazurka, nur eben nicht aufdringlich, sondern ganz decent, versteckt, z. B. in No. 3:



Zur Verwarnung der Spieler will ich noch bemerken, dass sie die Tempobezeichnungen der ersten Mazurken nicht allzu ernstlich nehmen. Das *poco lento* von No. 1 und 2, sowie das *mesto* von No. 3 sind eigentlich nur Fingerzeige für die Auffassung, also Vortragsbezeichnungen, das beabsichtigte Tempo aber ist ohne Zweifel das *Tempo giusto* der Mazurka, eher schneller als langsamer, ebenso das *mesto* in No. 6. Das *moderato* von No. 4 und 7 ist schon ein einigermaassen geschwindes Tempo, und das *Vivo* von No. 5 verhält sich zum gewöhnlichen Mazurkatempo beinahe wie der Galopp zur Polka. Das



bedarf kaum einer Tempobezeichnung, so drängt es vorwärts. Ich will nicht durch Notenbeispiele weiter unnütz den Satz vertheuern; wenn meine Empfehlung etwas nützen kann (wer glaubt heute noch einer Kritik, deren schönes Amt durch gewissenlose Handlanger gründlich discreditirt ist!), so sei sie hiermit den Mazurken reichlichst gespendet.

Anton Dvořák, Op. 36. **Thema mit Variationen.** Berlin, Ed. Bote und G. Bock. 3 *M*.

Eine anziehende Composition, deren Anziehungskraft aber bei näherer Bekanntschaft nicht wächst, sondern abnimmt. Es thut mir um so mehr leid, das sagen zu müssen, als die Variationen mit vielem Fleiss und grosser Accuratesse gearbeitet sind. Der Fehler liegt im Thema, dessen Verwandlungsfähigkeit nicht gross ist, weil seine hervorstechenden Eigenschaften

solche sind, die besser in einer Variation als Ausschmückung erschienen: Chromatik der Melodie, Nachahmungen, auffallende plötzliche Ausweichungen u. s. w. Das Hauptmotiv ist:



welches die untere Octave seines Gipfeltones möglichst mittels chromatischer Fortschreitung zu erreichen sucht, das erste Mal auf dem Wege:



das zweite Mal als:

Auf der hier verzeichneten Tonhöhe beginnt das Motiv innerhalb des 45 Takte langen Themas fünfmal und windet sich abwechselnd als a. oder b. in die Octave herunter; dazu kommen ebensoviel Imitationen in der tieferen Octave abwechselnd einen Takt vor oder nach der Hauptstimme einsetzend, und ebenso abwechselnd auf halbem Wege umkehrend (zu a.) oder den Weg in die Octave vollendend (zu b.). Nur einmal nach einem völlig werthlosen Zwischensätzchen von 8 Takten



das auch der ersten Variation, in der es wieder erscheint, nicht zur Zierde gereicht, setzen Motiv und Nachahmung (als b.) eine Quinte höher ein, a. weicht regelmässig nach F-moll, b. nach Fes-dur (in den Variationen meist als E-dur geschrieben) aus, beide aber sind am Schluss allemal wieder in As-dur, b. macht regelmässig einen gut melodischen Schluss, der wie eine diatonische Oase in der chromatischen Wüste wirkt, leider aber durch allzuhäufige Wiederkehr schliesslich allen Reiz verliert:



So windet sich denn der gleissende Wurm ohne seine Gestalt wesentlich zu verändern durch 23 Seiten, einige Male S. 8 bis 13 nach As-moll hinüber schillernd, ja S. 14—15 sogar von indefinirbarem düsteren Buntglanz, sonst aber unveränderlich mit dem Farbenspiel As-dur F-moll As-dur E-dur (= Fes-dur) As-dur. Seine Bewegungsart ist übrigens eine recht mannigfaltige; nicht immer gleitet er glatt und schlüpfrig (Thema, 2., 3., 6. Variation), manchmal schnellt er sich leicht hüpfend vorwärts (1., 4. Variation), sein Tanz wird zum tollen Springen (5. Variation), er rollt sich unheimlich zusammen nach einem Feinde züngelnd (7. Variation), stürzt sich (8. Variation) wüthend auf diesen, wie es scheint siegreich, und schlummert endlich gründlich erschöpft ein. — Druckfehler sind mir nur einige aufgefallen: S. 18, Col. 5, vorletzter Takt, ist der Desdur-Accord durch ein *b* statt *as* entstellt, ebenda im letzten Takte der Esmoll-Accord durch *c* für *b*; S. 5, 1. Col., letzter Takt, steht in der linken Hand *f ais* statt *fis a*.

—nn.

Für Clavier.

Wilhelm Maria Puchtler. Charakterstudien (2te Folge) für das Pianoforte. (Herrn Professor Dr. L. Stark gewidmet.) Op. 41. Heft I. 3 ℳ, Heft II. 3 ℳ 50 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

H. Bereits in Nr. 12 d. Ztg. empfahlen wir Charakterstudien für Clavier von dem Verfasser. Hier liegt eine neue Folge vor, zwei Hefte mit sechs Studien, die wir kunstgebildeten Clavierspielern als gelungene, stil- und stimmungsvolle Tonstücke ebenfalls empfehlen können. Im Ganzen sind diese Studien vielleicht etwas grösser und breiter angelegt als die früher erschienenen, ohne technisch schwerer ausführbar zu sein als jene. Auch diese Stücke sind mit Ueberschriften versehen, die den Inhalt derselben treffend andeuten. Sie lauten: Unter Cypressen, Sturm und Drang, Basso ostinato, Liebeslied, Ein Nachtbild, Tanz-Caprice. »Unter Cypressen«, leicht vom Winde angehaucht, wird man weich, elegisch gestimmt; bei »Sturm und Drang« pflegt's heiss und ungestüm herzugehen; was ein »Liebeslied« sagen will, weiss Jeder. Freilich der Eine liebt still und innig, der Andere mit Unruhe und Leidenschaft, ein Dritter bald so, bald so, immer anders, doch wir wollen das nie zu erschöpfende Thema nicht weiter verfolgen. In unserm Liebesliede entdecken wir mehr ein zartes Verhältniss, bei dem jedoch die Leidenschaft nicht ganz aus dem Spiele bleibt. Dass ein Stück in anscheinend bunter Aufeinanderfolge Kräftiges, Zartes, Phantastisches, Freundliches etc. bringen und dabei doch einen einheitlichen Eindruck machen und interessant sein kann, zeigt das »Nachtbild«. Dass es vorwiegend dunkel gefärbt ist, bringt die Nacht einmal so mit sich. Der Componist hat sich aber keineswegs an die Nacht gehalten, in der alle Katzen grau sind, man kann die Farben sehr wohl unterscheiden. Die »Tanz-Caprice« ist ein wirksames Vortragsstück, das sich seines leichten graziösen Wesens wegen bald die Gunst der Spieler erwerben wird. Hier erscheint auch ein seit Händel und Bach ziemlich selten gewordener Vogel, Basso ostinato genannt. Als Grundlage des Passacaglio in der Suite ist er uns neuerer Zeit wohl einmal begegnet, sonst kaum, so viel uns erinnerlich ist. Deshalb soll er willkommen sein und um so mehr willkommen, als er gut gerathen ist. Wer gediegene Arbeit zu würdigen weiss, wird Interesse an ihm nehmen und des Verfassers Talent auch nach dieser Seite hin anerkennen. Sonst beziehen wir uns auf das in Nr. 12 über die ersten Charakterstudien im Allgemeinen Gesagte, es passt auch hierher. Einer weiteren Empfehlung der zweiten Folge bedarf es hiernach nicht.

Für Clavier zu vier Händen.

Wilhelm Maria Puchtler. Namenlose Stücke (in Mazurkaform) für das Clavier zu vier Händen. (Fräul. Sidonie Binder zugeeignet.) Op. 28. Complet Pr. 3 ℳ 50 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

H. »Wie nenne ich das Opus wohl? Einen Namen muss es doch haben. Die Stücke sind freilich mazurkaartig, aber mit ‚Muzurka' möchte ich nicht zu häufig kommen —.« Da unterbricht den Vater des Kindes einer der beiden Taufzeugen: »Da Alles schon dagewesen, so könnte ja zur Abwechselung gesagt werden: Stücke ohne Namen oder Namenlose Stücke —«. »Bravo, ja ja, Namenlose Stücke sollen sie heissen« — — So könnte es bei der Taufe des Kindes zugegangen sein. Nun ja, es ist einmal etwas Anderes, und wir acceptiren den Titel, wenn nur die Sache nicht namenlos charakterlos oder schlecht ist. Doch das ist hier nicht der Fall, was mit Unterschrift und Siegel constatirt sein mag. Die fünf kurzen Pièçen nehmen unser Interesse in Anspruch, beschäftigen beide Spieler in anregender Weise und sind nicht schwer. Mögen sie getrost ihre

Reise antreten, wir glauben, dass man sie überall freundlich aufnehmen wird.

Schulen. Sammelwerke.

Vorbereitungsschule für das **Pianoforte-Spiel** nach einer neuen leichtfasslichen Methode von **Johann Koschier.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1878.) Pr. *M* 3. 75.

Vorbereiten soll natürlich jede Schule für das Pianoforte-Spiel; insofern würde der Titel Vorbereitungsschule wohl überflüssig sein. Die »neue leichtfassliche Methode« besteht darin, dass der Verfasser mit der Quinte *c d e f g* beginnt und operirt. Nach einer ähnlichen Methode ist Referent schon vor 40 Jahren unterrichtet; er ist deshalb von ihrer Güte hinreichend überzeugt, — ob sie aber als eine »neue Methode« bezeichnet werden könne, ist eine andere Frage. »Diese Vorschule soll nichts anderes sein, als eine Vorschule in des Wortes strengster Bedeutung. Der Anfang soll dem Schüler möglichst leicht gemacht werden, er soll, ohne sich plagen zu müssen, die ersten musikalischen Begriffe in sich aufnehmen« u. s. w. lesen wir in der Vorrede. Auf dem Titel hätte deshalb auch richtiger »Vorschule« oder »Elementarschule« stehen sollen. Was der Autor verspricht, das leistet er wirklich. Diese Elementarschule ist in guter Stufenfolge angelegt und besonders gefällt uns noch, dass Herr Koschier bei aller anregenden Munterkeit, in welcher seine Uebungsstücke gehalten sind, doch die jetzt so allgemein grassirenden tändelnden Ueberschriften gänzlich vermeidet. Das Vorwort giebt den ganzen Lehrgang ausführlich an, ausführlicher vielleicht als nöthig war. An diesem Vorworte vermissen wir weiter nichts als die Datirung; das Datum sollte Jeder beischreiben, damit man doch wenigstens auf diese Weise einen Anhalt hat, um das Alter eines Musik-Opus bestimmen zu können.

Dieses erste Uebungsbuch können wir Allen aufrichtig empfehlen; wer sich desselben bedient, wird damit den Schüler gemächlich auf den rechten Pfad leiten.

Der Elementargeiger. Praktischer Lehrgang für Violine. Von **Richard Hofmann.** 5. Heft. Leipzig, Ernst Eulenburg. (1879.)

Der Titel ist noch viel ausführlicher; nach diesem ist es »Eine Sammlung beliebter Volkslieder, Operngesänge, Themen klassischer Meister u. s. w. für Violine allein sowie mit leichter Pianoforte- oder zweiter Violinbegleitung oder auch für zwei Violinen mit Pianofortebegleitung in streng systematischer und progressiver Ordnung sowie mit genauer Bezeichnung der Fingersätze und Stricharten.« Sodann ist von jedem der fünf Hefte der Inhalt angegeben; so bringt das erste Heft Stücke auf zwei und drei Saiten in einfachster Art, Punktirtes, Bindungen auf einer Saite sowie über die Saiten und Anwendung des vierten Fingers — und hierauf folgen die weiteren Künste im 2. und 3. Heft, bis das 4. und 5. Heft durch grössere Vortragsstücke mit Anwendung der 2., 3. und 4. Position den Beschluss machen. Die Ausstattung ist gut, der Preis mässig und der Verleger hat Ausgaben für alle möglichen Bedürfnisse hergerichtet. Man kann also die Violine von jedem Heft für 50 *Pf*, selbige mit Pianoforte für *M* 1,50, beide Violinen natürlich für 1 *M* und mit Pianoforte für 2 *M* erhalten u. s. w.

Violinschulen sind ein einträgliches Geschäft wenn sie gut »gehen«. Dies ist die Ursache, dass immerfort neue Werke solcher Art an den Tag kommen, welche einander den Rang abzulaufen suchen und weit mehr einem Bedürfnisse des Verlegers, als dem des Publikums entsprechen. Das gilt namentlich von den Sammelwerken, die Allbekanntes in neuer Umkleidung wieder auftischen. Vorliegende Sammlung bemüht sich wirklich nach Kräften eine »streng systematische Ordnung« einzuhalten, aber wie wenig das Material durch seinen specifischen Gehalt eine derartige Ordnung bedingt, ersieht man am besten daraus, dass mit Leichtigkeit eine ebenso umfangreiche zweite und dritte und vierte Collection veranstaltet werden könnte, die kein einziges Stück von den hier aufgenommenen populären Sätzen enthielte und dennoch ebenso einfach und ebenso »streng systematisch« wäre, wie Herrn Hoffmann's Blumenlese. Dies muss man nicht vergessen, um den Werth solcher Arbeiten richtig taxiren zu können. Sie haben immer nur eine ephemere Bedeutung; wenn sie nicht »gehen«, sind sie garnichts werth. Hierbei soll gern anerkannt werden, dass vorliegende Sammlung mit Fleiss zusammengestellt ist und dem Schüler ein nützliches angenehmes Uebungsbuch sein wird.

Die Opern: „Polyeuct“ von Gounod und „Die Liebenden von Verona“ von Marquis d'Ivry.

(Fortsetzung.)

Stendhal behauptete, dass das, was die Oper brauche, gute alte Melodramen seien, welche bereits auf den Boulevard-Theatern ihre Carrière gemacht haben, indem diese Gattung von Werken den doppelten Vortheil besässe, den Componisten theatralische Situationen darzubieten und vom Publikum leicht verstanden zu werden. Dieses Paradoxon enthält etwas Wahres in so weit es das Sujet betrifft, dessen vorherige Bekanntschaft in der That ein Vortheil sein kann, wiewohl nach meiner Meinung einen dramatischen Autor, wenn er eine Oper schreibt, nichts hindert, gleichzeitig Erfindungsgabe und Verständlichkeit zu besitzen. Scribe hat dies sehr wohl bewiesen, und einige seiner Gedichte wären Meisterstücke, wenn ihnen nicht der Stil fehlte. Ich verstehe darunter nicht blos die Façon, in welcher sich seine Personen ausdrücken, sondern das Wesen dieser Personen selbst, welchem Relief, Farbe und bestimmtes Leben fehlen, indem sie von der Sage oder der Geschichte nur ihre Namen hernahmen. Meyerbeer ist es zu danken, dass diese Inconvenienz schwand oder wenigstens sich sehr minderte; dieser Musiker besass für sich allein, sowohl was Stil als Charakteristik anlangte, solche Hülfsmittel, dass er den ganzen Aufwand reichlich bestreiten konnte. In diesem Punkte sind und bleiben die »Hugenotten« das grossartigste Zeugniss dessen, was ein Musiker vermag, der seinem Dichter zu Hilfe kommt, ihn sicher fasst und ihm unbeirrt über jeden Fehler und jede Schwäche weghilft. Das Unglück will, dass Meyerbeere nicht alle Tage zu finden sind, und dass die Repertoire, so schön sie auch sein mögen, erneuert werden müssen. Bei den Epigonen, den Manieristen, bei der folgenden Generation, begann eine andere Theorie zu überwiegen. Nachdem der Musiker keine hinreichend starken Lenden besass, um allein die ganze Last zu tragen, fing er an, in der fremden Literatur sich umzusehen; dort mochten sich alle geforderten Bedingungen finden: zunächst eine der ganzen Welt bekannte Anekdote, dann das Stück und endlich die Charaktere. Man hatte den genau vorgezeichneten Text vor sich, es handelte sich nur darum, ihn zu illuminiren, eine Arbeit für den Kunstliebhaber und den Ornamentisten, welche an die Kalligraphie und Commentirung streifte. Die Meister des vorhergehenden Zeitalters hatten alle möglichen Stücke geschaffen, man wendete sich mit Vorliebe zu den Illustrationen, zur Arabeske, man applicirte musikalisch auf den »Faust« von Goethe die nonchalante und leichtfertige Bilderfabrication des Ary Scheffer; Mignon, Hamlet und Romeo hatten die Violinen in ihren Hosen. Keineswegs behaupten wir, dass die Musik bis dahin sich enthalten habe, die Meisterwerke der fremden Bühne anzurühren; allein es war das erste Mal, dass die Ausbeutung gewissermaassen eine poetische Umfärbung enthielt und auf etwas anderes abzielte, als blos auf das anekdotische Element des Sujets. Was war denn der der musikalischen Inspiration zugewiesene psycho-

logische Antheil bei allen diesen früher vom Repertoire Shakespeare's und Schiller's gemachten Anleihen? Rein nichts. Welcher ist es heute? Rein alles. Die anekdotischen »Romeos«, die Partituren mit vier Liebesduetten, wie Rossini sie nannte, besetzten den Platz schon lange, bevor Herr Gounod auf die Welt kam, und sein Werk ist uns gerade zur rechten Zeit geboren worden, um das Dutzend voll zu machen.

Wollen wir ein wenig zählen: an erster Stelle kam, bald sind es hundert Jahre, der von Benda, ein »Romeo« in drei Acten zum Entzücken der Liebhaber jener Zeit jenseits des Rheines, den Forkel weit über die Opern von Gluck stellt. In dem Stücke kommen vier Personen vor, der gesprochene Dialog spielt eine wichtige Rolle, Finales und grosse Stücke fehlen, blos ein Chor und zwar ein sehr kurzer zur Entwicklung am Schlusse. Die Oper beginnt mit einer leidenschaftlichen Arie der Julie, welcher ein nicht minder aufgeregtes Duett mit Romeo folgt, alles das ohne Vorbereitung und ohne Rücksicht auf scenische Gradation. Ausser dem liebenden Paare figurirt der alte Capulet, welcher Bariton singt, und Fräulein Laura, eine Art von schelmischer Soubrette an der Stelle der Amme. Bei der Entwicklung schüttelt Julie ihre Lethargie ab und erwacht gerade noch zur rechten Zeit, um Romeo zu verhindern, das Gift zu nehmen; die beiden Liebenden stürzen einander in die Arme, und alles schliesst mit einem Rondo.

Es versteht sich von selbst, dass ich hier nur vom Hörensagen rede. Doctor Hanslick, welcher, wie es scheint, das Werk von Benda vom Grund aus kennt, rühmt davon die Melodie und insbesondere den dramatischen Ausdruck als nach seiner Ansicht den verschiedenen italienischen Bearbeitungen des Sujets weit überlegen. Der »Romeo« von Benda stammt aus dem Jahre 1772; Schwanberg schrieb den seinigen um 1782, worauf fast Schlag auf Schlag der von Marescalchi (1789) und der von Rumlieg (1790) folgten. Dalayrac inaugurirte um 1792 die französische Reihe, welche ein Jahr später Steibelt durch sein Meisterwerk bereicherte. Mit Zingarelli beginnt Italien sich an dem Wettkampfe der Nationen zu betheiligen; dann verstreichen vierzehn Jahre bis zu dem Tage, an welchem Guglielmi (1816) aufs Neue das Abenteuer unternimmt. Nach Guglielmi erscheint Vaccai (1826), welcher Bellini (1830) die Hand reicht. Hierauf folgt eine lange dreissigjährige Pause, welche nur die köstliche symphonische Dichtung von Berlioz unterbricht. Sodann zeigen sich um 1865 der »Romeo« von Marchetti und um 1867 der »Romeo« des Herrn Gounod. Wenn ich nicht irre, haben wir nun das Dutzend. Es ist kaum nöthig, beizufügen, dass die Mehrzahl dieser Opern nach einem von dem gegenwärtig in Uebung stehenden ganz verschiedenen Systeme geschrieben ist, dem reinen und einfachen System des *bel canto italiano fiorito o spianato*.

Um alle die wundervollen Entdeckungen, welche uns seitdem so sehr erhitzt haben, kümmerten sich die Musiker jenes goldenen Zeitalters des triumphirenden Italiens nur sehr wenig. Zwei oder drei glücklich erdachte und warm empfundene Arien genügten für ein Werk als Grund seiner Existenz, und die Sänger sorgten sodann für den Erfolg; die Sänger, oder vielmehr die Sängerinnen, muss ich sagen, denn es war in Italien Regel, dass diese Partitur der vier Liebesduette die zwei Sterne der Truppe in sich vereinigte: den Sopran, welcher natürlich die Julie sang, und den Contraalto, welcher der Person des Romeo seine tiefere Stimme und seine griechischen Beine lieh. Gewiss leicht begreifliche Anziehungspunkte, welche viele andere aufwogen, wenn sich die Julie Sonntag und Romeo Malibran nannte. Das Publikum jener Zeit, welches wir sehr mit Unrecht geringschätzen würden, feilschte nicht um sein Vergnügen, wie wir es thun; es hatte weniger Kritik im Kopfe und mehr Hingebung im Herzen, und insbesondere zeigte es sich sehr zugänglich für die Illusion. Nachdem man schon die ungeheure Concession gemacht hat, die Bretter der Bühne für die Welt anzusehen, so kann man wohl auch noch zugeben, dass die Acteurs wie in »Hamlet« ein Stück für andere Acteurs spielen, und dass die Rolle eines jungen Mannes von einem Frauenzimmer dargestellt wird. Sobald die ästhetische Frage auftritt, werden wir sie discutiren; aber nur keine Pedanterie, und klagen wir nicht allzu laut das alte Publikum des Théâtre-Italien an, zu sehr seinem Dilettantismus nachgegeben zu haben. Ist die Illusion nicht am Ende eine allen Künsten gemeinsame Sache? Eine Statue, ein Gemälde rufen sie in uns in gleicher Weise hervor, wie eine Scene auf der Bühne. Einen Marmorblock für eine menschliche Figur anzusehen, eine gemalte Leinwand für etwas Wirkliches, gilt für eine eben so gründliche Illusion, wie diejenige, welche darin besteht, sich mit dem Acteur eines Dramas zu identificiren. Dabei kommen selbst Augenblicke vor, wo irgend ein Individuum ohne Cultur sich von seiner Wildheit hinreissen lässt, wie jener indische Soldat in Calcutta den Tragöden erdolchte, der den Othello machte, indem er ausrief, es dürfte nie gesagt werden, dass in seiner Gegenwart ein Neger eine Weisse ermordet habe. Bei einem Menschen von Erziehung hat die Illusion ihre Momente, sie geht und kommt, sie ist der Abglanz, der Reflex des Kunstwerks in der Seele des Zuschauers, der Zauber, mittels dessen uns das Unwahrscheinliche für einige Secunden zur Wahrheit wird. Wir sind bewegt, gefangen; dauert es gleich nicht lange, so entlockt uns die Scene Thränen; während wir uns mit der einen Hand abtrocknen, nehmen wir mit der andern die Lorgnette vor. Die Musik muss immer irgend etwas zum Ausdrucke bringen, wäre es auch nur jenes Lebensdranges wegen, der einen Künstler zu gewissen Stunden quält, und den wir insgemein seine Inspiration nennen; so war es denn gerade auch dies, woran sich unsere Väter, hinsichtlich ihrer Genüsse weniger wählerisch als wir, genügen liessen. Prüfen wir zum Beispiel die berühmte Arie *»Ombra adorata«*, welche aus dem »Romeo« von Zingarelli in die Partitur von Vaccai übergegangen ist und die in den letzten Jahren der Restauration, sowie in den ersten zehn Jahren der Regierung Louis Philipp's, alle Köpfe mit Bewunderung erfüllte. Vom Standpunkte der modernen Kritik aus finden wir sie kalt, kurzathmig, geringfügig; unbezweifelt ein schöner Anfang, der aber nicht nachhält, ein Anlauf und dramatisches Beginnen, wobei die Leidenschaft unterwegs bleibt; und dennoch giebt es kaum einen Schriftsteller — Romantiker, Dichter oder Chronisten — aus jener Periode, der nicht mit Enthusiasmus von jenem »göttlichen Stücke« spräche. Stendhal und Balzac fabeln davon, und selbst Merimée, der Mann der berechnetsten Reserve, unterliegt seinem Zauber. Wir vergessen eben heutzutage, nach welchem System diese Musik geschaffen war, in welcher die Seele und die Stimme der Sängerin den Hauptbestandtheil ausmachten. Die Methode, welche zu jener Zeit im Schwunge war, als Hasse und Faustina florirten, hat sich stets mehr oder weniger in Italien erhalten. Der Meister beschränkte sich darauf, den Grundgedanken vorzuzeichnen, die Primadonna that das Uebrige, und das ist genug, um zu erklären, warum diese Arie, welche in den Augen der berühmtesten Koryphäen einer vorhergegangenen Generation als ein Wunder erschien, uns jetzt farblos und abfällig erscheint, wo nicht mehr eine Malibran sie mit dem Hauche ihres Genius belebt. Ausserdem haben wir noch zu beachten, dass sich seitdem die Bühnengymnastik bedeutend verstärkt hat, dass nun jede Geste bezeichnend sein und auf den Beifall hinwirken muss. Effect, noch einmal und immer Effect! Man erhitzt sich den Kopf, man überreizt sich, und das was wir für Leidenschaft halten, ist meistentheils nur eine Art absichtlich erzeugter Paroxismus. Dass uns einer solchen Kunst gegenüber die Meister der Vergangenheit kalt vorkommen, ist nur allzu erklärlich; aber was

ich läugne, ist, dass die Meister und Virtuosen von ehemals weniger als wir Flammen im Herzen gehabt haben, indem ihre Leidenschaft ebenso tief war als die unserige oberflächlich ist, und sie das Wesen ohne den Schein besassen. Sainte-Beuve hatte unter vielen anderen die eine Manie, dass er sich jeden Augenblick die Frage stellte: was würde Voltaire dazu sagen? was dächte wohl Virgil, Bossuet oder Friedrich der Grosse davon? Eine sehr unschuldige aber resultatlose Argumentation, oder mindestens eine solche ohne weiteres Ergebniss, als das, Sainte-Beuve einen Augenblick zu amüsiren; und wenn sich ein Schriftsteller amüsirt, so langweilt dies den Leser gewöhnlich nicht. Dürfen wir nun bei dem Autor der »Lundis« eine seiner bekanntesten Formeln entlehnen, so möchten wir unserseits fragen: was würde von allen diesen gleichzeitigen Romeo's Zingarelli denken? Was würde insbesondere die Malibran dazu sagen, diese unsterbliche Interpretin der *Ombra adorata*-Arie, welche als unvergleichlich von den competentesten Richtern und den brillantesten Geistern einer Periode gepriesen wird, deren Autorität sich nicht bestreiten lässt. Wie dem auch sein mag, so bezeichnen die »Montagues und Capulets« von Bellini einen Fortschritt. Man findet darin in Wahrheit keine Inspiration von der Gattung, welche ich bezeichnet habe, allein das Dramatische ist bereits besser verstanden, und obwohl es sich noch nicht um ein Studium der Charaktere handelt, so zeichnen sich doch bereits bestimmte Profile ab. Musikalisch und immer noch dem italienischen Herkommen treu ist das Finale des zweiten Acts ein Stück von prachtvollem Schwunge. Vergessen wir aber auch die Cavatine Romeo's nicht mit ihrer *Stretta* voll kühnem Uebermuthe, welche Judith Grisi in prärafaelistischem Costüm elegant und bezaubernd mit ihrer warmen und ritterlich angehauchten Stimme durchführte. Die andere Schwester Grisi (Giulia) sang die Giulietta, und das war das erste Mal, dass man zwei Soprane in den Hauptrollen dieser Oper hörte, nachdem die Partie des Romeo bis dahin stets einem Contraalto zugetheilt war.

Mit Herrn Gounod setzte sich das verliebte Girren fort; nur dass man bisher Turteltauben hatte, welche unter den Rosen des geheiligten Grabes herum flatterten, während man nun den Tauber und die Täubin besass, wobei das in seinem Gefüge etwas geschlossenere und männlichere Ritornell nicht weniger monoton blieb. Immer die obligaten vier Liebesduette; allein es ist unverkennbar, dass diesmal der Fortschritt der Zeit sich in der Erscheinung des Mercutio kund gab. Die »Montecchi e Capuletti« hatten uns Fra Lorenzo mit den Zügen eines ehrlichen Hausarztes vorgeführt; Herr Gounod aber ging so weit, den Mercutio auf die Bühne zu bringen. Dabei blieb jedoch seine Anstrengung stehen, denn weder die Amme, noch die kriegerischen Diener, noch der Apotheker von Mantua, noch die in dem Sterbegemache versammelten, gleichgültig von diesem und jenem plaudernden Musikanten kamen dabei ins Spiel. Das war schon, wenn man will, nicht mehr Zingarelli, Vaccai und Bellini; das war ein Shakespeare *ad usum Delphini*, ein Kunstwerk von Casimir Delavigne und Paul Delaroche in den »Enfants d'Edouard«. Von Profanation darf man dabei nicht sprechen; musikalisch kann nur das Triviale eine grossartige literarische Conception profaniren, während Herr Gounod selbst bei seinen wahrnehmbarsten Schwächen stets die Würde seiner Kunst hoch zu halten versteht. Um jedoch nichts zu übertreiben, bietet denn nicht dieses Sujet von »Romeo und Julie«, um das man sich streitet und das man sich aus den Händen reisst, auch seine kritischen Seiten, wenn es nur vom Standpunkte der Oper betrachtet wird? »Eine Tragödie der Liebe, welche die Liebe selbst geschrieben zu haben scheint!« Allerdings; aber in einer Oper, bei der das lyrische Element allem vorgeht, ergiebt sich als Folge, dass diese Liebe den ganzen Raum einnimmt, dass alles Licht auf die beiden Liebenden fällt, und dass die übrigen Personen im Schatten verschwinden. Das eigenartige und sublime Duett, aus welchem das Drama des Dichters besteht, theilt sich bei dem Musiker in vier Einzelduette, welche gewissermaassen die Biographie dieser Leidenschaft von ihrer Geburt bis zur Entwicklung darstellen. Auf das Zusammenkunftsduett während des Festes folgt das Gartenduett, dann kommt das Reise- und Abschieds-Duett, und endlich das Vergiftungs- oder Sterbe-Duett. Hätte Jemand ein auch noch so schöpferisches Erfindungstalent, er entginge nicht der Monotonie dieser Wiederholungen, welche das wahre *noli me tangere* des Sujets sind. Dazu kommt noch als Zweites die unbestimmte Rolle, welche die Chöre spielen, die sich nur zeigen, um alsbald wieder fortgeschickt zu werden, indem der Autor und die beiden Virtuosen nichts von ihnen verlangen, als einen einzigen Ausruf auszustossen und dann sich schleunigst wieder zurückzuziehen, um das nicht endende Duett nicht weiter zu beeinträchtigen.

(Fortsetzung folgt.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1878/79.

(Schluss.)

Den 14. April 1879.

Das gestrige vierte und letzte der Abonnement-Concerte der musikalischen Akademie im grossen Odeons-Saale zwingt mich, in doppelter Richtung klagbar gegen die Direction aufzutreten. Die eine Klage gründet sich auf die Feststellung des Programmes, welches unter Nichtberücksichtigung der sachlichen Gründe, sowie der wiederholt laut gewordenen Wünsche des Publikums wieder aus lauter Instrumentalstücken mit Verbannung des Gesanges — Symphonie von Mozart in G-moll, Hornconcert von F. Strauss, *La jeunesse d'Hercule*, symphonische Dichtung von Saint-Saëns und D dur-Symphonie von Beethoven — bestand. Die zweite Klage muss ich erheben wegen des bei allen Instrumentalvorträgen bemerkbaren fast gänzlichen Abhandenkommens sowohl eines schönen, warmen Piano, als eines kräftigen, energischen Forte, womit natürlich auch die erforderliche Nüancirung, Steigerung und packende Wirkung wegfällt, und jede Aufführung einer Symphonie oder eines anderen Instrumentalwerkes statt zu einer ergreifenden, schwungvollen Production sich zu gestalten, mehr oder weniger zu einem blossen Abspielen herabsinkt. Allein das hiesige musikalische Publikum ist eben sehr zahlreich, und diese vor mehr als 40 Jahren von Franz Lachner gegründeten und zur höchsten Blüthe gebrachten Concerte sind ihm Bedürfniss geworden. Der Saal füllt sich daher, wenn auch noch so berechtigte Forderungen nicht beachtet werden, und dieser auch gestern erzielte Erfolg scheint den Unternehmern zu genügen. Was nun die gestrige Aufführung anbelangt, so sind die beiden Symphonien so bekannt und in diesen Concerten so unzählige Male vorgeführt worden, dass ich mich auf die Constatirung beschränken kann, dass sie glatt und ohne merkliche Verstösse von dem Publikum am Schlusse gewohnheitsgemäss applaudirt zur Reproduction kamen, die zweite mit etwas schwungvollerer Ausführung als die erste, bei welcher überdies der Andantesatz zu schnell und unruhig gegeben wurde. Von Misstrauen gegen die mit »componirt und vorgetragen« bezeichneten Producte der Instrumental-Virtuosen erfüllt, sah ich mit einigem Bangen dem Hornconcerte entgegen, wurde jedoch angenehm enttäuscht. Nicht nur, dass die Composition, im ersten und letzten Satze ein tempo di marcia, im zweiten etwas ländlerisch, sonst aber charakteristisch und frei von Gemeinplätzen sich interessant anhörte, war auch die

Wiedergabe von Seite des Herrn Hofmusikers J. Reiter, der einen kräftigen warmen Ton, gute Auffassung und leichte Coloratur besitzt, eine ausgezeichnete, von Hervorruf und stürmischem Beifall belohnte. Die symphonische Dichtung von Saint-Saëns: *La jeunesse d'Hercule*, welche hier zum ersten Male producirt wurde, dürfte im Deutschen den Titel: »Die Wahl des Hercules« oder »Hercules am Scheidewege« erhalten. Nach dem mitgetheilten Programm schildert sie, wie der junge Hercules bei der Entscheidung über seinen Lebensweg, unempfänglich für die Verlockungen der Nymphen und Bacchantinnen, den Pfad der Kämpfe und Mühen einschlägt, der ihn zur Unsterblichkeit führt. Der ruhige Einleitungssatz und der pompöse Schluss dieser gediegenen Composition zogen mich sehr an, während ich das Treiben der Bacchantinnen und Consorten stark mit grellen Dissonanzen ausgestattet und wenig anlockend fand. Im Ganzen steht meines Erachtens diese symphonische Dichtung weit über denen des Herrn Abbé Liszt; mehr getraue ich mir nach einmaligem Hören nicht zu behaupten.

Den 18. April 1879.

Der gestrige Abend sollte uns beweisen, dass auch wir hier einen kleinen Hans von Bülow besitzen. Herr Ludwig von Dumiecki veranstaltete im grossen Museumssaale einen Beethoven-Abend, an welchem ausschliessend von ihm die 15 Variationen in Es-dur Op. 35, dann die Sonaten Op. 101, 110 und 111 in A-dur, B-dur und C-moll gespielt wurden. Der Concertgeber ist ein begabter junger Mann mit ziemlich ausgebildeter Technik, der aber erst vor ein paar Jahren aus der hiesigen Musikschule hervorgegangen ist. Dass er sich eine Aufgabe stellte, die selbst bei einem Bülow mit Recht als ein Wagstück betrachtet wird, fand ich, um mich eines parlamentarischen Ausdruckes zu bedienen, mindestens etwas kühn, und brachte mir das Sprüchwort: *quod licet Jovi* etc. in Erinnerung. Die Ausführung dieses Unternehmens war nicht anders als ich es erwartete; die Technik des jungen Virtuosen zeigte sich der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, ziemlich gewachsen; die geistige Auffassung, Charakterisirung und Reproducirung aber erwies klar den Mangel jener Vielseitigkeit, welche einen Bülow, Liszt, Tausig, Thalberg u. A. zu einem solchen Wagniss berechtigen konnte. Der Besuch dieses Concertes war ein sehr schwacher; der zuversichtliche Künstler lässt sich aber trotz alledem, wie ich aus bereits angeschlagenen Zetteln ersehe, dadurch nicht abhalten, es Samstag den 26. d. zu wiederholen. Ich gedenke jedoch auf dasselbe nicht weiter einzugehen.

Den 20. April 1879.

Ein willkommener Nachzügler der diesmaligen Saison war gestern Abend im grossen Museumssaale der Pianist Dr. Carl Polko. Es verdient Anerkennung, dass dieser tüchtige Künstler, wenn auch nicht gerade ein Virtuos ersten Ranges, weniger bekannte Werke zu Gehör brachte, als: Variationen von Rob. Volkmann Op. 26 über ein Thema von Händel, zwei Sätze der Sonate Op. 58 von Chopin, 6 Bagatellen Op. 126 von Beethoven, Tarantella Op. 11 von Gustav Schuhmann und endlich, um den Grad seiner Bravour zu zeigen, das Valse-Impromptu und die Rhapsodie hongroise No. 13 von Liszt. Das durch individuelles Leben und empfindungsvollen Vortrag sympathisch berührende Spiel des Künstlers würde gewinnen, wenn ihm grössere Bestimmtheit in der rhythmischen und periodischen Phrasirung eigen wäre. Ganz besonders erfreulich und interessant war an diesem Abende das Wiederauftreten der nun seit 42 Jahren (!) in der Oeffentlichkeit mit Auszeichnung wirkenden Frau Kammersängerin Sofie Diez. Wie ihrer geradezu unerschöpflichen Naturgabe und unermüdeten stets fortschreitenden Kunstpflege das Münchner Publikum schon tausende und tausende von Stunden des reinsten und heitersten Genusses in der Oper, dem Singspiele und dem Concerte zu danken hat, so entzückte sie dasselbe auch diesmal wieder durch meisterhaften, von momentan sehr glücklicher Disposition unterstützten Vortrag ganz im Bereich ihrer noch sehr schätzbaren Mittel liegender Gesänge: »Das Veilchen« von Mozart, »Waldvögelein« von Lachner, der Arie von Händel: *Tutta racolta ancor*, und zweier Duette von R. Schumann, zu welchen sich ihr Frl. Schulze beigesellte. Ich kann nun mein Tagebuch mit dem Troste schliessen: Ende gut, Alles gut!

München, Ende April 1879. *Wahrmund.*

Aus Stuttgart.

Nachdem ich den grössern Theil eines Märzberichts niedergeschrieben hatte, wurde ich durch dringliche Arbeiten ganz anderer Art von der Vollendung abgezogen. Inzwischen rückten die April-Concerte nach, und so erhalten Sie ein viel zu dickes Manuscript, welches zwei Monate umfasst. Nun, ich denke, was darin überhaupt lesenswerth sein mag, werde es auch in der Verspätung noch sein.

Am 11. März fand in der Stiftskirche eine Aufführung des »Vereins für Kirchenmusik« statt, welche in drei Abtheilungen, chronologisch aufsteigend, Compositionen aus dem sechzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert zu hören gab. Erste Abtheilung: Phantasie (D dorisch) für Orgel von Joh. Peter Sweelinck (1561—1620); Messe von Palestrina. Zweite Abtheilung: Orgelsonate (Trio für zwei Manuale und Pedal, Es-dur, No. 1) von S. Bach; Jubilate von Händel. Dritte Abtheilung: Orgelsonate von Mendelssohn (Op. 65, A-dur); Cantate von M. Hauptmann (Op. 38). Die Orgelstücke wurden von dem talentvollen Schüler des Conservatoriums, Herrn F. Krauss, gespielt. — Unter den Messen Palestrina's ist die oben gemeinte (*Aeterna Christi munera*) etwas bekannter geworden als die meisten anderen, da Ett von ihr eine für den Gebrauch beim Gottesdienst bestimmte Ausgabe (1846) geliefert hat. Diese Ausgabe ist aber nicht völlig treu, indem Ett zahlreiche Kürzungen vornahm und den fünfstimmigen Schlusssatz für vier Stimmen umsetzte. (Die übrigen Chöre sind schon ursprünglich vierstimmig.) Selbstverständlich benutzte der Verein die Originalpartitur. Vor jedem neuen Abschnitt der Messe war ein im Stil gehaltenes Orgelzwischenspiel von wenigen Takten eingeschaltet, um die bei längerem a capella-Gesang so schwierige Aufrechthaltung der Intonation zu stützen. Solche unerlässliche Zwischenspiele können insofern gefährlich werden, als sie ein während des vorhergegangenen Abschnitts etwa vorgekommenes Sinken der Stimmen dem Ohre des Zuhörers verrathen; andernfalls stellen sie den Sängern ein ehrendes Zeugniss aus, und dieser Fall war bei Ausführung der Messe zu constatiren. Die Messe bewirkte, trotz ihrer Länge, bei den Hörern keine Ermüdung, weil in den einzelnen Abschnitten die Tempi je nach dem Textinhalt verschieden genommen waren. Es soll immer noch Leute geben, welche aus den vorherrschenden Ganz- und Halbnoten und dem Fehlen jeder Tempobezeichnung schliessen, in allen Compositionen von Palestrina müsse Alles mit gleichmässiger Langsamkeit gesungen werden. Das kann gelten von den meisten der kleinen Sätze, die man gewöhnlich zu hören bekommt; geht man aber nur die fünfstimmigen Motetten durch, welche im vierten Bande der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe gedruckt sind, so sieht man augenblicklich, dass ein und dasselbe Tempo für die verschiedenen Motetten nicht passen könnte, dass z. B. das feurige »*Exultate Deo*« durch langsame Ausführung völlig lahmgelegt werden würde, gar nicht zu sprechen von dem im nämlichen Bande enthaltenen »Hohen Liede«, in welchem eine ganze Scala lebhafter Empfindungen zum Ausdruck kommt. — Das Händel'-

sche Jubilate wurde zwar nur mit Orgelbegleitung gegeben, bewährte aber auch so seinen grossartigen Schwung, namentlich in den vier-, fünf- und achtstimmigen Chören. Soweit von einem Ersatz des Orchesters durch Orgel die Rede sein kann, hat bei den Sätzen für Solostimmen die Faisst'sche Registrirung das Mögliche geleistet. — Hauptmann's Cantate (»Herr, wende dich zum Gebet deiner Knechte«), für Chor und Solostimmen mit Orgel- und Posaunenbegleitung componirt, ist eine achtungswerthe Arbeit, welche nur nach dem Jubilate etwas abfiel.

Das achte Abonnementconcert der Hofkapelle am 18. März (von Doppler geleitet) brachte zu Anfang vier Sätze aus der sogenannten »Haffnermusik« von Mozart, einer Serenate, welche er 1776 in Salzburg zur Hochzeitfeier der Elisa Haffner, Tochter des dortigen Bürgermeisters, geschrieben hat, — nicht zu verwechseln mit einer zweiten, 1782 gleichfalls zu Ehren der Familie Haffner componirten Serenate. Diese spätere ist bei Breitkopf & Härtel als »Symphonie« No. 5 gedruckt. Ebenso hat man Stücke der früheren als Symphonie No. 8 erscheinen lassen, aber mit allerlei Veränderungen, von denen fast nur die erste Violine und der Bass verschont geblieben sind. (Es wurden z. B. Pauken zugesetzt und dafür die Trompeten weggelassen!) Otto Jahn besass eine genaue Copie des Originals und gestattete unserer Hofkapelle eine Abschrift, aus welcher diese schon vor Jahren (noch unter Eckert's Direction) eine Auswahl von Sätzen aufgeführt hatte. Die ganze Serenate im Concert zu geben, wäre kaum thunlich; sie besteht aus nicht weniger als acht Sätzen, welche wohl, unter langen Zwischenpausen, von einer Festgesellschaft genossen werden konnten in Abwechslung mit anderweitigen Genüssen und Unterhaltungen, aber hintereinandergespielt nothwendig ermüden müssten. Jene acht Sätze sind: 1) Allegro maestoso und Allegro molto, 2) Andante, 3) Menuetto, 4) Rondeau, 5) Menuetto galante, 6) Andante, 7) Menuetto (mit doppeltem Trio), 8) Adagio und Allegro assai; im ersten Andante (2), im Rondeau (4) und im Trio des ersten Menuetts (3) tritt eine obligate Solo-Violine auf. Von diesen Sätzen enthält die Partitur der erwähnten »Symphonie« nur die Stücke 1, 5, 6—8; im Abonnementconcert kamen vor 1—4, wobei zu 2—4 die Solo-Violine von Singer übernommen war. — Die »Haffnermusik« ist unter den Mozart'schen Serenaten nicht die einzige achtsätzige; ein Verzeichniss bei Jahn nennt noch zwei andere von eben so viel Sätzen, zwei von sieben, eine von sechs. Aber nicht blos durch diese Zahlen unterscheiden sich Serenaten von Symphonien; wesentlicher ist der innere Unterschied, der auch bei der Haffnermusik recht deutlich hervortritt. In der Regel will eine Serenade nur heiter sein, angenehm unterhalten; selbst der eröffnende Hauptsatz, der noch am meisten Aehnlichkeit mit einem Symphoniesatz zu haben pflegt, vermeidet tiefere Verwickelungen; er kann feurig und glänzend sein, doch ohne ernstliche Aufregung. Aus den langsamen Sätzen spricht Behaglichkeit, nirgends elegische Stimmung. Nur die Menuette würden sich anstandslos in Symphonien versetzen lassen. Die häufig in den Sätzen verwendeten Solo-Instrumente sollen wahrscheinlich bezwecken, durch virtuose Leistungen die Aufmerksamkeit der Festgäste nach den zerstreuenden Zwischenpausen wieder mehr auf die Musik zu lenken. Gewöhnlich geht einer Serenate ein Marsch voraus, — ohne Zweifel eine Reminiscenz aus der Zeit, wo die Serenaden noch alle (nicht blos die geblasenen) im Freien dargebracht wurden und die Musiker unter den Klängen eines Marsches aufgezogen kamen. (Noch zu Mozart's Zeiten scheinen Serenaten, in denen die Streichinstrumente nicht fehlten, vor den Fenstern gespielt worden zu sein, vielleicht auch die Haffnermusik.)

Die nächsten Nummern des Abonnementconcertes waren eine Scene aus Schumann's Faustmusik, von Herrn Hromada vortrefflich gesungen, und ein ungemein schwieriges Concertstück Paganini's, an welchem Herr Hofconcertmeister Singer seine gewohnte Meisterschaft übte. Dann folgte: »Wotan's Abschied von Brunhilde und Feuerzauber« aus der »Walküre«, als Concertstück für Orchester allein bearbeitet von Wagner selbst. Im »Abschied« geht freilich bei dem Mangel der Worte der dramatische Eindruck verloren. Im »Feuerzauber« imponirt die Energie der Tonmalerei. Verständlich bis zur Anschaulichkeit wird uns — wenn wir einmal wissen dass es sich um eine Feuererscheinung handelt — das sausende Nahen und erste Hervorbrechen der Flammen, ihr Wachsen und Steigen. Während der Flammenkreis lodert, klingen die auf Geschehenes zurückdeutenden »Motive« darein, und hier frappirt die Geschicklichkeit mit welcher verschiedene Motive ineinander geschlungen sind. Dann treten vor einem Hauptmotiv die andern zurück; die Flammensäulen haben sich zur »wabernden Lohe« vereinigt. (Der zuweilen bespöttelte Ausdruck »wabern« ist ein gutes altes Wort, nicht von Wagner erfunden, verwandt mit »weben«, in manchen Gegenden noch jetzt dem Volke geläufig, auch in der Form »webern«.) Damit hört die Anschaulichkeit, sofern man darunter die Vorstellung von einer gewöhnlichen Feuersbrunst verstehen will, auf; nur etwa wer einmal Zeuge eines grossen Waldbrandes war, wird gern glauben, dass bei der von einem Gotte hervorgezauberten Brunst solches Ineinanderwühlen, Brausen (tiefe Hörner und Posaunen), Züngeln, Funkensprühen (Piccolo-Flöte), Knistern (Becken), schrilles Knacken (Triangel) vernommen werden könne. Der Aufwand von Orchesterkräften ist selbst für eine Wagner'sche Musik ein enormer; es kommt sogar eine kleine Stahlharmonika in Anwendung, welche nur zwei um eine grosse Secund auseinanderliegende Töne (die beiden ersten jenes Hauptmotivs) giebt. Einige Zuhörer meinten, der Effect werde noch gewaltiger sein, wenn man dabei das Feuer auf der Bühne sieht. Ich glaube vielmehr, dass die Phantasie allein mehr thut als die reale Anschauung, und dass es für den Maschinisten eine äusserst schwere Aufgabe sein müsse, die wirkliche Feuerproduction auf gleicher Höhe mit der Musik zu halten. Hat man ja auch in Bayreuth die vor das leibliche Auge gebrachte Lohe zu kleinlich gefunden! Die »wabernde« Musik, der man einen selbsteigenen Feuerglanz zuschreiben möchte, wirkt wie berauschend. Unser Publikum, welches zum grössten Theil so etwas noch nicht gehört hatte, da dergleichen weder im Tannhäuser und Lohengrin, noch im Todtenmarsch der Götterdämmerung, noch in dem wilden Getose des Walkürenritts vorkommt, zeigte sich so aufgeregt, dass es stürmisch Wiederholung verlangte und man ihm willfahren musste, obgleich die Composition nahezu zwanzig Minuten in Anspruch nimmt. Es fiel mir auf, dass der Dank dafür sich weit weniger lebhaft aussprach als die Bitte. — In der kühnen, einlässigen, alle Mittel aufbietenden Schilderung eines Vorgangs bekundet sich allerdings ein neuer Zweig musikalischer Kunst, den man vor Wagner nicht kannte. Die Frage bleibt nur, ob solche Schilderungen zu den höchsten Zielen der Kunst zu rechnen seien.

Merkwürdig war die Nachwirkung auf Beethoven's Ddur-Symphonie, welche die zweite Abtheilung des Concerts ausmachte. Bei der nach jener Wiederholung schon sehr vorgeschrittenen Zeit musste die Pause möglichst verkürzt werden, so dass die Sinnenerregung nicht ausklingen konnte, und nun war das Beethoven'sche Orchester kaum wieder zu erkennen; der klare Gedankenfluss in der Symphonie gewährte wohlthätige Kühlung, aber die maassvolle Instrumentation erschien matt und verblasst. Auch edeln Rheinwein vermag die Zunge nicht mehr richtig zu würdigen, wenn unmittelbar zuvor starker Punsch getrunken worden ist.

(Fortsetzung folgt.)

[109]

NEUE ERSCHEINUNGEN aus dem Verlage von

ED. BOTE & G. BOCK

Königliche Hofmusikalienhandlung in Berlin.

Adolph Henselt.

Romance russe
pour Piano
Pr. ℳ 0,80.

Franz Liszt.

Transcriptions
pour Piano
Aida . . . . Pr. ℳ 4,00.
Requiem de Verdi . . Pr. ℳ 1,30.

Emile Sauret.

Deux Morceaux
pour Violon et Piano
Op. 4. **Nocturne** . . . Pr. ℳ 2,00.
Op. 5. **Danse caractéristique** Pr. ℳ 1,50.

Ign. Brüll.

Sieben Albumblätter
für Pianoforte
Op. 33. Pr. ℳ 2,00.

Anton Dvořák.

Serenade
für Streichorchester
Op. 22. Partitur Pr. ℳ 7,00.
Vierhändig - 6,20.

Friedr. Kiel.

Zehn 4händige Clavierstücke.
Op. 74. Zwei Hefte.
Pr. ℳ 2,00 und 2,50.
Unter der Presse:
Quintett Op. 75.

B. Scholz.

Tanz im Lager
für Orchester.
Partitur Pr. ℳ
Vierhändig Pr. ℳ 1,80.

Benjamin Godard.

Sieben Romanzen f. Gesang à ℳ 0,80 bis 1,30.
Unter der Presse:
Concerto pour **Piano** av. Orch.
Concert romantique p. **Viol.** av. Orch.
Scènes poétiques p. Piano à 4 ms.
Trois fragments poétiques p. P. à 2 ms.

Eduard Lalo.

Concert p. Vcelle. av. Orch. Pr. ℳ 9,00.
Clavierauszug . - - 6,80.
Fantaisie norwégienne p. Viol. av. P. ℳ 3,80.
Unter der Presse:
Romance-Serenade p. Viol. et P.
Divertissement p. Orchestre.
Réduction p. piano seul par J. Massenet.

P. Tschaikowski.

Ouverture à Romeo et Juliette, Tragédie de Shakespeare, pour Piano à 2 mains Pr. ℳ 2,80.
Francesca da Rimini, Fantaisie pour Piano à 4 ms. Pr. ℳ 10,00.
pour Piano seul - - 7,30.

Demnächst erscheint:

CHARLES GOUNOD.

Marche funèbre d'une Marionette

Partitur, Orchesterstimmen, zwei- und vierhändig.

Ferner erwarben wir mit ausschliesslichem Verlags- und Aufführungsrecht:

La petite Mademoiselle

Opéra comique en trois actes
Paroles de MEILHAC & HALEVY.
Musique de

CHARLES LECOCQ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Mai 1879. **Nr. 22.** XIV. Jahrgang.

Die Musikübung auf dem Gymnasium in Hamburg vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

»Zur 350jährigen Jubelfeier des Johanneums« oder Gymnasiums in Hamburg am 24. Mai 1879 veröffentlichte der jetzige Director desselben Dr. Rich. Hoche die Ordnungen dieser Schule von Luther's Zeit an bis ins 18. Jahrhundert.*) In denselben wird auch der musikalische Unterricht oder das, was der Cantor und die Unterlehrer zu thun hatten, angegeben. Wir theilen diese Bestimmungen hier nach der Zeitfolge mit; dieselben bilden in ihrer chronologischen Reihe gleichsam eine Geschichte.

1.
Aus Joh. Bugenhagen's Hamb. Kirchenordnung vom Jahre 1529.

»Tho twolven schal de Cantor allen kindern, groten und kleinen, singen leren, nicht allene uth wanheit, sundern ock mit der tidt kunstlick, nicht allene den langen sanck [d. i. Choral], sundern ock in figurativis. Deme scholen de veer pedagogi, de in den karken singen moten, umme schicht na gelegenheit in den scholen helpen; ock scholen em helpen alle scholegesellen ane den rectorem, wen he wor mit siner cantorye will ein feste maken in den karken, dat de kindere in musica lustich und wol geovet werden.« (p. 8.)

Der Cantor nahm im Range die dritte Stelle ein und folgte dem Subrector; dann kamen noch vier Pädagogen oder Lehrer, welche mit ihren Knaben in den verschiedenen Kirchen, denen sie zugeordnet waren, den Gesang zu leiten hatten. Hierbei wurden sie von dem Küster der betreffenden Kirche zum Theil unterstützt, denn die Ordnung sagt: »De koster in der karcken schal einen psalm edder twe up einem chore den kindern helpen singen, dat andere alle kan de pedagogus edder kindermester des carspels allene mit den kindern fin uthrichten.« (p. 5.) Hieraus ist zu ersehen, dass die »Kindermeister« nicht zugleich Küsterdienste verrichteten; sie waren lediglich Ordner und Leiter des Knabenchors in den Kirchen.

Wollte der Cantor mit seiner Sängerschaar »ein Fest machen in den Kirchen« d. h. kunstvolle oder figurale Musik aufführen, so mussten sämmtliche Lehrer mitwirken; nur der Rector war davon befreit. Es geht hieraus hervor, dass alle diese Lehrer in der Kunstmusik geübt sein mussten.

2.
Lehrordnung und Schulgesetze von 1537.

»*De prima classe*.... A meridie hora duodecima cum alii canent, tum primariarum classium pueri cum uno paedagogo psalmos et hymnos, quibus quotidie in sacris utimur, canent.« (p. 12.)

In der Kirche. Aufstellung der Schüler im Chor. »Wenn se averst in dat Chor gekamen, schälen de Kinder in den beeden unnersten Classen van beeden Syden midden in dem Chore stahn, de anneru averst vär dem Pulpeth, also dat de dem Boocke, dar men uthsinget, am negesten stahn, de in de drüdde Classe gehören, darnach de in quarta und quinta Classe de lesten syn schälen, de in dem Chore singen.« (p. 25.)

Verhalten während des Orgelspiels. »Quum canitur organis, quod faciat ad pietatem, legent.« Auf Plattdeutsch wird dies umständlicher so ausgedrückt: »Wenn man up den Orgeln spehlt, schälen se lesen in dem Testamente edder süs wat Nütbahres, dat thor Seelen Salichaidt gode syn mag.« (p. 26.)

Auswendiglernen der Kirchengesänge. »De dütschen Psalmen, de men gewöhnlick alle Dage gebrucket, schälen se van buthen leeren, up dat se alle Tydt desülvigen in den Böcken nich so söcken dörffen, unde steit ock gar nich wohl edder fyn, dat de gemeene Mann hierinnen den Schölern schall averlegen syn.« (p. 26—27.)

3.
Schulordnung von 1556.

Der Cantor hat jetzt unter neun Lehrern die vierte Stelle; die ihm vorangehenden drei ersten Lehrer mussten promovirte Magister sein. Er stand von jeher in der Mitte zwischen diesen und den Unterlehrern oder den sogen. Pädagogen. Von der »Cantorei« handelt von nun an ein ganzer Abschnitt.

»*Dat veerde Stück van der Cantorie.* Idt iss van Noden, dat me einen guden vnd geschickeden Cantoren hebbe in der Scholen, deme bauen sin ander Arbeidt dit Ambt sonderlichen bevalen si, dat he vp de Sengerei ein Vpsehent hebbe, dat de Musica mit dem Exercitio in der Scholen, alss in Ordinario Scholae vormeldet, flitich vnd truwelich gelaret vnd gebruket werde, vnd dat in den Choren die Gadesdenste, beide vp den Wergkeltagen, Sondagen vnd Festen mit dem Gesange vlitich vnd wol one alle Confusion na dem Ordinario Ecclesiastico werden bestellet.

»Einem idern Carspel schall einer von den Paedagogis thogeordenet werden, welchere de Kindere tho Kohre fohre vnd den Gesangk im Kohre konne wachten vnd regeren. Dusse Furderung schal stan bi dem Rectore vnd Cantore, doch mit Weten vnd Willen des Superintendenten vnd Pastorn des Karspels.

»De Cantor schal vorschaffen, dat in den Choren alles einformigh vnd glich na dem Ordinario tho gahe vnd gesungen werde vnd dat de Gesenge, so im Ordinario verordneth, thouorn den Kindern in der Scholen gelehret werden, vp dat de velen Confusiones vnd vnardige Hulent in den Kercken mogen nabliuen.

»Wanner de Tidt kamen, dat men in den Karspel plecht tho figurende, schal solchs von dem Cantore nicht vorsumet, sondern ordentlichen bestellet werden; doch moth gesehen werden, dat tho den Tiden, wanner Brudtmissen werden gesungen, de andern Chore nicht vorsumet, sondern ock na Notroff vnd wol gewaret werden.

»In der Doden Begreffnisse scholen christliche Latinische edder Dudesche Gesenge vnd Psalmen mit Reuerentie vnd Andacht gesungen werden so lange, beth alle Manspersonen, so dem Licke na folgen, in de Kercken ingeghan vnd de Kule tho geworpen iss, vnd schal de Awise abgestellet werden, de leste Varsch tho repeteren, sondern wanner ein Gesang oder Psalm uthe iss, schal men einen andern anfangen.

*) Beiträge zur Geschichte der St. Johannis-Schule in Hamburg. III. Festschrift etc. Hamburg, 1879. 185 Seiten gr. 4.

»De Paedagogi scholen in Sachen der Cantorey angande dem Cantor geborliche Gehor geuen vnd eme, wenner idt van Noden is, gerne vnd truwelich helpen. Der ock an Jemande Feil vnd Mangel befunden, schal de Cantor solches straffen vnd, so idt nodich were, dem Rector antogen, dat alles mit geborlichem insehende gebetert werde.

»So em Cantor Feiel vnd Verseumbnuss were, schal de Rector solchs straffen vnd, der idt nodig were, den Superintendenten vnd Visitatorn antogen, de ein insehent dhon scholen. Sunsten schal der Cantor von wegen der Cantorei antworden.« (p. 37.)

4.
Schulordnung von 1615.

Eine wesentliche Aenderung war seit dieser Zeit nicht eingetreten, nur wurde die Verordnung jetzt in hochdeutscher statt in plattdeutscher Sprache abgefasst und der alte Unfug abgestellt, welcher durch die Betheiligung an den Montags-Hochzeiten eingerissen war und arge Schulversäumnisse zur Folge hatte. Die Cantorei nimmt in dieser Ordnung das fünfte Capitel ein.

»*Cap. V. Von der Cantorey.* 1. Weil die Musica nicht allein vor nutz- und dienlich, sondern vor ein besonder Ornament in einem wolbestalten Regiment billig gehalten wird, soll der zu der Musica bestelte Cantor nebenst seinen ordinariis lectionibus auch die Musicam bestes Fleisses treiben vermöge des Ordinarii und, dass in den Kirchen der Gottesdienst so wol an den Werckel- alss Sonn- und Feyertagen ordentlich möge begangen werden, gute Anordnung machen.

»2. Einer jeden Kirchspiel-Kirchen soll einer von den Paedagogis zugeordnet werden, der die Knaben zu den Kirchen führe und dem Gesang im Chore warten und verrichten möge, und soll die Anordnung der Rector und der Cantor, jedoch auff Ratification des Superintendenten oder Inspectoren und der vier Pastoren, thun und lassen.

»3. Wann die Brautmissen sollen gesungen und sonsten an Sonn- und Feyertagen in den vier Kirchspel-Kirchen soll figurirt werden, alsdann soll der Cantor sich an gebührende Öhrter angesämbt einstellen, und sollen alsdan dem Cantori nicht allein die Knaben aus der Schulen fleissig folgen, sondern auch die Paedagogi, die der Bürger Kinder instituiren, ob sie bereits nicht in die Schulen, sondern in das Gymnasium gehören, dem Cantori fleissig aufwarten helffen, und auf dessen Anmahnung sich zu rechter Zeit an dem Ohrt, da es begehret wird, einstellen. Jedoch soll auch der Cantor wohl zusehen, dass die andern Kirchen nicht zu sehr geblösset und dadurch in dem Gesange turbiret oder gehindert werden.

»4. Bey Begräbniss der Verstorbenen sollen christliche Lateinische oder Teutsche Gesänge und Psalmen mit gebührender Reverentz und Andacht gesungen werden, biss alle Manns-Persohnen, die der Leiche folgen, in die Kirche gangen und das Grab wieder zugescharret, und wenn einmahl ein Psalm zu Ende gesungen, soll der letzte Versicul nicht wiederholet, sondern ein ander Psalm angestimmet werden.

»5. Die Paedagogi sollen in denen Sachen, die die Cantorey und Musicam betreffen, des Cantoris Raht folgen, und sich dessen Befehlig gemäss bezeigen, auch getrenliche Assistentz denselben leisten, und sollen die säumige von dem Cantore gestraffet oder nach gestalten Sachen von dem Rectore gebührlich angesehen werden.

»6. Da auch bey dem Cantor einiger Mangel gespühret würde, soll der Rector solches zu straffen Macht haben und, da es die Noht erfordert, dem Superintendenti oder p. t. Inspectori und den Visitatorn insgemein anzeigen, die einen gebührlichen Wandel schaffen sollen.

»7. Der Cantor soll wegen der Cantorey stets antworten.« (p. 43—44.)

5.
Schulordnung von 1634.

In dieser erhalten wir unter Cap. VIII eine fast wörtliche Wiederholung der früheren Bestimmungen. Zum Schlusse wurde denn wegen der Begräbnisse Einiges hinzugefügt, was dringend nöthig geworden war. Die vornehmen Leichen waren eine bedeutende Einnahmequelle für Lehrer wie Schüler. Nun schärfte der Rath aufs neue ein, was er schon 1624 verordnet hatte, nämlich dass bei den »fürnehmen Leichen« höchstens der Cantor und fünf Praeceptores gebraucht werden dürften, jeder von ihnen mit 15 Paar Knaben umgeben; auch sollte von den Lehrern keiner über 2 Mark Courant erhalten, und die Gabe an die Schüler wurde auf 1 Schilling (30 𝔖𝔭) festgesetzt. Also 6 Lehrer und 180 Schüler durften als Maximum bei einem Leichenpomp der Schule entzogen werden; früher wird bei solchen Gelegenheiten wohl nicht selten die ganze Schule geleert sein.

Zu diesen heiteren Zuständen passt eine Bestimmung, nach welcher in den oberen Classen die deutsche Sprache verboten war. Und zwar zahlte ein Primaner, der Deutsch verbrach, für das Wort 3 Pfennige; in Secunda und Tertia aber gab's Hiebe. Wörtlich: »5. Wer Teutsch redet, soll in prima Classe pro singulis membris geben 3 ₰, in secunda und tertia aber soll der Verbrecher nach Beschaffenheit der Rede und Wörter Vielheit mit harten Worten, Ruhten oder Stecken gestraffet werden.« *) (p. 64.) Der Verfasser dieser Ordnung war der damalige Rector Joachim Jungius, ein hochberühmter Pädagoge.

»11. Da einer zu spät kömbt in die Singestunde, soll sich derselbe gebührlich gegen dem Cantore entschuldigen; wer aber gar aussbleibet aus der Singestunde, soll in allen Classibus gestraffet werden, wie sonst die sero venientes.« (p. 65.) Der Cantor hatte aber keineswegs, wie jetzt, den gesammten musikalischen Unterricht der Gelehrtenschule zu besorgen, sondern die Präceptoren mussten das, was sie in den Kirchen vorführten, auch abwechselnd einüben. Daraufhin wurden sie bei der Annahme geprüft. Es heisst hierüber: »Diejenige Präceptores auch, so in den Parochialkirchen künfftig singen und in der Schule den Choralgesang dociren müssen, sollen gleichfalls in praesenti der HH. Visitatoren, Rectoris, Cantoris und der übrigen Praeceptorum, so dem Choro vorstehen, die Probe choraliter singen.« (p. 54.)

Die erste Nachmittagsstunde war gewöhnlich der Musik gewidmet und wurden die drei Classen Quarta, Quinta und Sexta dabei zusammen gethan. Die »Lehrordnung« bestimmt hierüber: »Nachmittag. Die erste Stunde rücken die Schüler des vierten, fünfften und sechsten Schulhauffens zusammen und wird alsdann die Choral-Musik gelehret und geübet, also dass eine Antiphona oder Responsorium mit Choralnoten an die Taffel geschrieben wird. Unterweilen wird auch ein Teutscher Psalm oder geistlich Lied, das mit musikalischen Noten an die Taffel gezeichnet ist, gesungen. Diese Arbeit aber verrichten nach einander die drey Praeceptores obgedachter Schulhauffen und solchs ein jeglicher eine Woche über.« (p. 92.)

In den beiden untersten Classen, der 7ten und 8ten, wurden zu gleicher Zeit gemeinsam Sing- und Leseübungen »der Teutschen Psalmen« d. h. der lutherischen Kirchenlieder vorgenommen, wobei die beiden Präceptoren ebenfalls Woche um Woche wechselten. Die Schwachen aus Sexta nahmen an diesen Uebungen Theil.

Der eigentliche Musikunterricht des *Cantors* erstreckte sich nur auf die drei obersten Classen, die ebenfalls fast immer gemeinsam behandelt wurden. Die »Lehrordnung« setzt dieses ganz deutlich auseinander:

Montags, Dienstags, Donnerstags und Freitags am Nachmittage.

»Von eins bis zwey hat der Cantor mit der Musik zu thun, und zwar die drey ersten Monaten nach gehaltenem Examine am Montag und Dingstag erkleret er den Secundanern und Tertianern die Lehr-Regulen der Musik, worzu er denn den Auszug der Musik Erasmi Sartorij [Compendium musices Erasmi Sartorii] für sich nimbt und die anhebenden allgemehlich gewehnet, dass sie die intervalla sonorum (Abstehung der Gelauten) recht und gewiss treffen lernen, und solchs

*) Die »Lehrordnung« setzt das Sprachverfahren noch etwas deutlicher auseinander: »In den drey oberen Classen sollen sie kein Teutsch reden, sie sprechen gleich mit dem Praeceptore oder den Mitschülern. Doch so etwas nothwendig zu sagen fürfell, das sie nicht Lateinisch fürbringen können, so sollen sie Urlaub bitten und das Wort oder die Redeformel vom Praeceptore fragen. In dem vierten Schulhauffen [Quarta] fangen sie auch an, die gemeinesten und gebräuchlichsten Formulen der Rede, fürnemblich wenn sie den Praeceptorem anreden wollen, Lateinisch fürzubringen.« (p. 76.)

zeiget er erstlich nach der Scala des harten Gesangs (wie man es nennet), hernach auch nach des weichen Gesanges. Am Donnerstage aber und Freytage übet er die Musik in der Schulstelle des ersten Schulheuffens (Prima), nimbt auch darzu die Discipel dieser Class. Die übrigen Monaten des Montags und Dingstages übet er die Schüler dreyer Classen ingesambt im Musiciren mit allen Stimmen und bereitet sie dadurch, den Gesang in der Kirche recht zu führen. Unterdessen aber, er lehre gleich oder singe, wendet er Fleiss an, dass die Knaben in dem andren oder dritten Schulheuffen (in II und III) keinen Muthwillen treiben, noch Getümmel machen oder sonsten vom Gesange sich abstehlen.« (p. 95—96.)

6.

Schulordnung und Schulgesetze von 1732.

In den hundert Jahren, welche seit Erlass der vorigen Ordnung verflossen waren, hatte die Musik die ausserordentlichsten Veränderungen erfahren, namentlich auch in Hamburg. Aber aus der neuen Ordnung ist wenig davon zu ersehen, denn sie behandelt die »Cantorey« noch wesentlich so wie früher. Bemerkenswerth ist aber die Rücksichtnahme auf kunstgebildete Sänger und Instrumentalbegleitung durch die Ausdrücke »Vocalisten und Musicanten«; ebenfalls verdient beachtet zu werden, dass der Cantor ausser dem Gesange jetzt auch »die Theorie und die Historie der Musik« zu treiben hatte.

»*Cap. X. Von der Cantorey, dem Singen in den Kirchen und zur Leiche gehen.* I. Es soll der Cantor nebst seinen gewöhnlichen Singestunden von 1 bis 2, dabei er auch die Theorie und die Historie der Musik zu treiben hat, dahin sehen, dass in den Kirchen der Gottesdienst ordentlich möge begangen werden.

»II. In einer jeden Kirchspiel-Kirche der alten Stadt soll einer von den Praeceptoribus des Gesangs auf dem Chor alle Vespern und des Sonntags in der Haupt- und Nachmittagspredigt abwarten, auch dahin sehen, dass die zum Singen alldort bestellten Schulknaben sowohl im Singen, als währenden Gottes-Dienstes überhaupt sich andächtig und ordentlich aufführen mögen, damit er des Montags darauf Gelegenheit habe, sie aus den gehörten Predigten zu befragen und in ihrem Christenthum zu gründen.

»III. In welcher Kirche an Sonn- und Feyertagen musiciret wird, in derselben soll der Cantor sich an gebührendem Orte zu rechter Zeit einstellen und, was ihm zukömmt, fleissig verrichten, auch dahin sehen, dass die Vocalisten und Musicanten nebst den übrigen, die ihm dabey an die Hand geben, nicht allein ihren Pflichten ein Genügen leisten, sondern auch währender Predigt auf dem Chore verbleiben und sich dergestalt in allen Stücken aufführen, dass sie Niemanden Aergerniss geben.

»IV. Bey den Begräbnissen sollen Christliche Teutsche Gesänge und Psalmen mit gebührender Andacht und Anständlichkeit gesungen und damit nicht eher, denn bis das gesamte Leichengefolge in die Kirche gelanget, eingehalten werden.

»V. Zu den vornehmsten Leichen gehen nicht mehr, als nebst dem Cantor die fünf Praeceptores der untersten Classen. Damit es aber inzwischen in der Schule an Aufsicht und Information der übrigen Jugend nicht fehle, sollen die Praeceptores Quartae und Quintae Classis die Unterweisung in der Schule verrichten und dagegen an ihrer Stelle zweene ehrbare und dazu tüchtige Substituten, mit welchen sie sich abzufinden haben, zu den Leichen schicken, den Leichen-Knaben aber ihren Verdienst von den Leichen richtig und ohne alle Abkürzung zukommen lassen.« (p. 129.)

Als diese Ordnung erlassen wurde, war unser fruchtbarster und geistvollster Musikschriftsteller, Johann Mattheson, Hamburgischer Kirchencantor.

Wie wenig er oder sein Zeit- und Stadtgenosse Telemann im Stande war, das Gymnasial-Cantorat zu bessern, zeigt recht auffällig

die Lehrordnung von 1760 und deren Ergänzung von 1782,

in welcher von der Musik überhaupt keine Rede mehr ist. Diese gefeierte Kunst war in der Gelehrtenschule herab gesunken auf die Einübung von Chorälen, mit denen der Schultag begonnen und beschlossen wurde.

Die Opern: „Polyeuct" von Gounod und „Die Liebenden von Verona" von Marquis d'Ivry.

(Fortsetzung.)

Wahrlich stände es unseren Musikern besser an, sich an neue Gegenstände zu machen; aber etwas Originelles, wer soll es ihnen liefern? Würden wir ihnen etwa rathen, sich an die Librettisten des »Königs von Thule« oder des »Königs von Lahore« zu wenden, dieser beiden, wie ich glaube, einzigen Producten, welche seit so und so vielen Jahren die Oper fremden Theatern entnommen hat? Mag es auch eine Zeit gegeben haben, wo Scribe die Nerven des Publikums durch seine Plattitüden und die Incorrectheiten seiner Sprache irritirte, so sündigen wir jetzt durch den entgegengesetzten Excess; wir haben überall Schönredner und Pernessier, welche sich sehr gut darauf verstehen, ein Stück zu reimen, obwohl sie durchaus unfähig sind, eines zu machen. Man behauptet wiederholt, dass diese Arrangements, Adaptirungen und Auffrischungen von Meisterwerken Shakespeare's, Schiller's und Goethe's einen Fortschritt bezeichnen, und dass dabei die Musik wie das Publikum gleichmässig ihre Rechnung finden; die Musik, indem sie sich aus lebendigen Quellen erfrischt, das Publikum, indem es sich nicht mehr den Kopf zu zerbrechen braucht, um die ihm zum Voraus bekannte Intrigue zu enträthseln; aber glaube man davon kein Wort! Den Leuten, welche einen mit solchen Märchen einschläfern wollen, antworte man dreist: »Ihr seid ein Goldschmied, Monsieur Josse« oder vielmehr: Ihr seid kein Goldschmied, denn wenn Ihr einer wärt, so wüsstet Ihr, wie es Meister Scribe anstellte, um sich seinen Bedarf zuzuschneiden, und Ihr würdet dann denselben nicht ganz und gar fertig bei dem Nachbar suchen. »Die Vestalin« und »Ferdinand Cortez« wie »Die Stumme«, und »Die Jüdin« wie »Robert der Teufel«, »Die Hugenotten«, »Die Afrikanerin« und »Der Prophet« sind Originalstücke, Gedichte, die auf niemand Anderen zurückzuführen sind. Finden wir denn, dass die Musik es sehr bereuen muss, sich dieselben angeeignet zu haben, und war ihnen wohl jemals das Publikum abgeneigt? Nichts weniger als das; und überdies haben, was wohl zu beachten ist, diese Stücke in musikalischer Beziehung Meisterwerke hervorgerufen, die in ihrer lyrischen Form vom ersten Augenblicke an unverändert geblieben sind und bleiben werden, während »Faust«, »Romeo«, »Othello«, »Macbeth« Abklatsche und veränderliche Nachahmungen sind. Meyerbeer widerstand, obwohl niemand Shakespeare genauer kannte als er, stets der Versuchung und gab sich nicht den mysteriösen Rufen hin, die aus dem Grunde der Dramen des Letzteren den Musiker locken und bezaubern; allein er hatte eine starke Seele und verstand es, sich gegen den Zauber der Loreleyen zu vertheidigen. Er wusste überdies, dass Meisterwerke sich nicht wiederholen lassen, und dass man darauf verzichten muss, die im Innersten seines besten Repertoires enthaltene Musik nachzuschreiben. Scribe besass die eigenthümliche mit ihm abgestorbene Kunst, prosaisch und bürgerlich dramatische Texte auszudenken, aus denen wie durch den Zauberschlag eines genialen Componisten sofort ganze Welten musikalischer Idealitäten in dem Sinne hervortraten, dass, wenn dann das Meisterwerk aufgebaut dastand, der Musiker allein und ungetheilt sich sowohl das Eigenthum als auch den Ruhm zuschreiben konnte. Es wird daher, wenn ich sage, dass Auber der Autor der »Stummen« und Meyerbeer der Autor der »Hugenotten« ist, niemand glauben, dass ich scherze, während wenige Leute es ernstlich nehmen würden, wenn ich behauptete, dass der Autor des »Faust« Herr Gounod und jener des »Hamlet« Herr Thomas sich nenne. Zudem haben auch die in einer anderen Kunst populär gewordenen Sujets die Inconvenienz, dem Musiker fast immer nur Episoden darzubieten. So haben wir dort die Garten-Scene, die Kirchen-Scene, die

Balcon-Scene, den Grabesact, alles das vorausgesehen und leidenschaftlich erwartet von einem aus Amateurs bestehenden Publikum, welches für das Uebrige gern sich nachsichtig zeigt, wenn ihm nur die Genugthuung zu Theil wird, die Gemälde von Ary Schaefer und Eugen Delacroix in Musik gesetzt zu sehen. Diese an sich schon bedenkliche Inconvenienz wird aber nicht verfehlen, sich noch zu steigern gegenüber einem sich in Träumereien und Nebendingen verlierenden Autor. Ist es denn nicht klar, dass der »Faust« des Herrn Gounod wie sein »Romeo« auf uns viel weniger durch das Ganze, als durch gewisse Details wirken? Auf der Bühne und en bloc beurtheilt, fehlt der Sache das Interesse, die Cohäsion und, sprechen wir es aus, die Architektur, trotz aller ausgesuchten Sentimentalitäten, artigen Zwischenfälle und angenehmen Abwechslungen, die sich besonders durch gewählten und kunstvollen Ausdruck bemerklich machen. Das Monument lässt viel zu wünschen, wenn auch das Beiwerk reizend ist.

Nachdem der »Romeo« des Herrn Gounod nicht dazu angethan war, jemanden davon abzuschrecken, so entstand noch ein weiterer, ein überschüssiger »Romeo«, da wir, wenn ich richtig gezählt, bereits das Dutzend haben. Dieser ist der dreizehnte; wird er wohl der letzte sein? Gott möge uns bewahren, in dieser Beziehung etwas zu prophezeien; was wir aber sagen können, ist, dass diese Geburt keine leichte war. Sind es doch nun zwölf Jahre, dass der Autor mit der Sache sich abmüht, und die Geschichte der Entwürfe, die Retouchirungen, Abänderungen, des Feilens und Polirens, welche in Folge der Ereignisse und der Rathschläge von Erfahrenen dieses Werk erlebt hat, ist eine lange. Viele werden sich erinnern, um das Jahr 1867 in den Auslagen der Musikhandlungen einen Band mit gelber Decke glänzen gesehen zu haben, welcher den Titel trug: »Die Liebenden von Verona« von Richard Yrvid. Es giebt nichts Melancholischeres und Kläglicheres, als die Partitur einer nicht aufgeführten Oper, etwa die Brochüre einer vom Théâtre-Français abgelehnten fünfactigen Tragödie ausgenommen, die ein armer Teufel von Dichter auf seine Kosten bei Lemerre drucken lässt. Bei den »Liebenden von Verona« war wenigstens noch kein derartiges Missgeschick in Frage; es handelte sich nur darum, die richtige Zeit abzuwarten. Sie war nun einmal da, die unglückselige Partitur an der Seite eines »Hamlet« von Herrn Hignard, der seinerseits nicht minder vom »Hamlet« des Herrn Thomas in den Schatten gestellt wurde, und denselben wegen der ihm hierdurch aufgedrungenen Musse verwünschte. Ich weiss nicht, was aus dem Werke des Herrn Hignard, das wirkliche Schönheiten enthielt, geworden ist; allein ich beobachtete und zwar sehr in der Nähe das Schicksal der »Liebenden von Verona«, ich muss anerkennen, dass, wenn die Partituren wie die kleinen Bücher ihre Geschicke haben, dies häufig von dem Autor abhängt.

Doch machen wir nun ein Ende mit Richard Yrvid und geben wir zum Marquis d'Ivry über; er ist ein Charakter. Er gehört zu der Gattung von Leuten und Künstlern, welche wissen, was sie wollen, und darauf beharren. Zweifeln ist ihre Sache nicht, sie gehen direct jedem Hinderniss zu Leibe und fangen, wenn auch zurückgewiesen, den Kampf unverdrossen wieder von vorne an, fast als ob sie die Niederlage neu gekräftigt hätte. Der Mann einer Idee ist jedenfalls ein furchtbarer Geselle; die Idee des Marquis d'Ivry war, in Paris eine Bühne zur Annahme der »Liebenden von Verona« zu finden und ihnen ein günstiges Loos zu sichern; er allein kann sagen, welche Energie, Schmiegsamkeit und Gewandtheit er diesen Bestrebungen zugewandt hat. Grossartige Ueberzeugungen stehen selten allein, es finden sich in der Umgebung immer Leute, die sie theilen und verbreiten. Der Autor der »Liebenden von Verona« säumte nicht, alle seine Bekannten dafür zu gewinnen. Bald herrschte Einklang der Sympathien und jeder suchte sein Scherflein beizutragen. Es handelte sich darum, einen Bühnenlenker auszumitteln und an die Sache selbst zu gehen. Um jene Zeit leitete Herr Perrin die grosse Oper. Er war artig, correct wie immer, aber sehr reservirt, so dass ich eines Tages, als ich ihn zwischen Herrn Nigra und dem Fürsten Metternich bei Tisch sitzen sah, mich fragte, welcher von den Dreien der Diplomat sei? Nach dem Eintritte des Herrn Halancier stand die Sache nicht günstiger. Er ist der beste Mensch, dieser Director unserer National-Akademie; viele beurtheilen ihn ungünstig, und wenige kennen ihn; er hat das Herz auf der Zunge und hält seine Gedanken nicht zurück. Er hörte das Werk des Marquis d'Ivry an, erkannte dessen Werth und lehnte es rundweg ab. Hierauf bei der Opéra-Comique dasselbe Resultat mit schliesslicher Ablehnung; der eine der beiden Directoren, Herr Du Locle, neigte sich zu einer günstigen Entscheidung hin, aber der Andere, Herr de Leuven, wollte nichts davon wissen. Immer war es der Schatten des Herrn Gounod, der auf dem Hintergrunde erschien. Der abgewiesene Autor kehrte auf seinen Landsitz zurück, wo natürlich die »Liebenden von Verona« seine fortwährende Lebensaufgabe bildeten; er revidirte, verbesserte, kürzte, richtete ein, arbeitete um. »Lassen Sie doch Ihr Werk wie es ist«, sagten die Einen, »und seien Sie nicht auf Kleinlichkeiten erpicht. Wenn Sie die Langeweile plagt, machen Sie etwas Neues und trachten Sie vor Allem ein Stück zu wählen, das nicht von vorne herein Ihrer Musik Schwierigkeiten bereitet. Was lebensfähig ist, geht nicht verloren. Nachdem gegenwärtig die Umstände der Aufführung der »Liebenden von Verona« entgegen stehen, verzichten Sie für eine Viertelstunde darauf und schreiben Sie unter dem Vorbehalte, jene später wieder hervorzuholen, sogleich eine neue Oper. Die Hauptsache für uns Alle, die wir im Reiche der Ideen leben, ist: nie müssig zu sein. Denken Sie an die Anfänge Victor Hugo's, der, als er »Marion Delorme« von der Censur verboten sah, das Manuscript in sein Pult legte und den »Hernani« schrieb.«

Ein Jahr beiläufig war verstrichen, als der Autor der »Liebenden von Verona« uns ankündigte, dass er unseren Rath sich zu Nutzen gemacht und einen »Othello« componirt habe. Wir hätten zwar ein Original-Sujet vorgezogen, aber Alles erwogen, kann man einen Musiker wegen seiner heroischen Vorliebe für Shakespeare tadeln? »Ist es ein Verbrechen, den spanischen Wein zu sehr zu lieben, so möge man mich hängen!« sagte Falstaff. Der Marquis d'Ivry lief eine weit geringere Gefahr; diejenige, wieder nicht aufgeführt zu werden, denn es verbreitete sich fast gleichzeitig das Gerücht, dass auch Verdi an einem »Mohren von Venedig« arbeite. Statt Gounod nun Verdi, immer eine unvermeidliche Concurrenz; offenbar mischte sich die Fee Guignon in die Sache, und doch bemühte sie sich vergeblich. Auber hatte in demselben Augenblicke der Opéra-Comique den »Ersten Glückstag« gegeben, und Herr Capoul brillirte darin im Vollglanze seiner Jugend und seines Talents. Eine Persönlichkeit von viel Geist und in der Pariser Gesellschaft wohlbekannt wegen ihres Eifers, der Sache ihrer Freunde zu dienen, erkannte sofort den Vortheil, den man aus dieser seltenen, warmblütigen und stilvollen Stimme ziehen könne, wenn man sie in einem dramatischeren und erhabeneren Genre beschäftigte. Sie schrieb, ohne eine Minute Zeit zu verlieren, an den Marquis d'Ivry: »Ich habe Ihren Romeo gefunden, kommen Sie.« Einen Künstler wie Herrn Capoul für ein bedeutendes Werk und eine Rolle wie die vorliegende zu gewinnen, war eine leichte Aufgabe, um so mehr, als der Autor der »Liebenden von Verona« am Piano der beredteste und stürmischste Eroberer ist, der in seiner Stimme wie in seinem Ausdrucke die ganze Gluth des alten Burgunders hat, so dass jeder, der nur einigermaassen künstlerischen Sinn besitzt, seiner überzeugenden und nicht ruhenden Gewalt weichen muss. Die Be-

kehrung des Herrn Capoul war eine augenblickliche; er wollte in dem Stücke mit Christine Nilsson in London auftreten. Ausserdem wurden noch weitere Combinationen in Bewegung gesetzt, welche nicht weniger reussiren sollten.

Es erfüllte sich alsdann das Schicksal des Théâtre-Lyrique in der Gaîté unter der Direction Vizentini, und hierauf im Saal Ventadour unter der Direction Escudier; aber hier fand sich glücklicher Weise Herr Capoul, um die drohende Katastrophe zu verhindern und, wenn auch nur augenblicklich, die beklagenswerthen Folgen einer Ungeschicklichkeit des Ministers der schönen Künste zu beseitigen. Niemand bestritt Herrn Bardoux das Recht der Verwendung jener 300,000 Francs, welche von der Kammer in sehr liberaler Weise zu seiner Disposition gestellt worden waren; immerhin durfte man aber erwarten, dass die Verwendung dieser Summe nicht in Verschleuderung ausarten würde.

An dem Théâtre-Italien befand sich ein Director, der in argen Nöthen mit der äussersten Anstrengung kämpfte, und gerade diesem Verzweifelnden, dem Ertrinken Nahen übertrug man die Sorge der Wiederbelebung des Théâtre-Lyrique. Die Aufführung in schwarzem Frack einer erbärmlichen Cantate: »Das Friedensfest« und einige Vorstellungen des »Capitaine Fracasse« hatten schnell den Fonds erschöpft. An der Budget-Commission wird es sein, Herrn Bardoux zu fragen, was dieser feine Coup den Staat gekostet hat, wenn der gewandte Minister von ihr die Mittel für seine grossen Ideen der allgemeinen Reconstruirung fordern wird, deren einige bereits ausgeführte von vorneherein so saubere Resultate geliefert haben. Allein alles das heischt eine gesonderte Erörterung, auf die wir zurückkommen werden. — Wenden wir uns wieder zur Geschichte der »Liebenden von Verona«, deren Krönung wir nahestehen. Herr Capoul hat eine Vorliebe für die poetischen Rollen des grossen Repertoires. Während seiner so brillanten Periode in der Opéra-Comique, in Mitte der famosen Erfolge, die er in »Fra Diavolo«, in der »Weissen Dame« und im »Ersten Glückstag« davon trug, hörten wir ihn oft über das Schicksal klagen, welches ihn dazu verurtheile, so auf dem Boden hinzuflattern, obwohl alle seine Bestrebungen ihn zu einem hohen Fluge drängten. Kein Wunder daher, dass ihn die Gestalt Romeo's reizte, nachdem er zu ihrer Darstellung alle Vorzüge besass, welche anderen hinsichtlich des Talents gleich Begabten mangelten. Der Hinzutritt eines Künstlers von solchem Werth und Prestige ist das beste Patronat; so sagte sich der Autor der »Liebenden von Verona«, während in dem Tenor das Selbstvertrauen wuchs, und beide auf dasselbe Ziel lossteuerten. Indem einer dem andern zurief: *in hoc signo vinces*, errangen sie endlich den Erfolg.

Bandello, der seine Erzählung: *La sfortunata morte di due infelicissimi Amanti* überschrieb, scheint dem Autor der »Liebenden von Verona« den Titel vorgezeichnet zu haben. Keineswegs als ob der Marquis d'Ivry daran dächte, sich von Shakespeare loszusagen; im Gegentheil studirt er ihn mit Verstand, und sein Eindringen in dieser Richtung geht sogar viel weiter, als die seiner Vorläufer, Zeuge die Rolle der Amme, die sonst überall bei Seite gelassen ist und die er uns in ihrer unruhigen und schwatzhaften Originalität wieder giebt. Zeuge insbesondere die schöne Figur des botanisirenden Anachoreten, der von Herrn Gounod in feierlicher und fast bischöflicher Gestalt vorgeführt wird, und den der Marquis d'Ivry von einem viel menschlicheren Gesichtspunkte auffasst, indem er den allgemeinen Redeton um eine Stufe herabstimmt, ohne auf die familiäre Sprache zu verzichten, und indem er alle die Capulets und Montagues, die man nur zu sehr wie Heroen von Ducis sich geben zu sehen gewohnt ist, zur Natürlichkeit zurückführt. Ich behaupte sogar, dass der Marquis d'Ivry, wenn er sich möglichst der Chronik anschliesst, keine Gelegenheit versäumt, seinen Shakespeare zu befragen. Er nimmt von ihm, so viel er kann, so viel die Umstände zu nehmen gestatten; denn ein Autor darf beim Beginne seiner Laufbahn die eigene Meinung nie allzu hoch stellen. *Vivere primum, postea philosophari*, sagt die Vorschrift. Zuerst handelt es sich darum zu existiren und Einfluss zu gewinnen; das Uebrige wird sich dann finden. Indessen ist das Werk interessant und sehr eigenthümlich, voll Feuer und Leben; und — sagen wir es sogleich, um ängstliche Gemüther zu beschwichtigen — es spricht eine sehr verständliche, zu gleicher Zeit aber sehr moderne Sprache.

(Schluss folgt.)

Aus Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Dreimal liess sich der eben zwölfjährig gewordene Violinist Dengremont hören, zuerst im vierten »populären Concert« des Liederkranzes (17. März), dann in einem eigenen Concert (20. März), zuletzt in einer Abschieds-Matinée (23. März). Er ist wirklich ein Phänomen, leistet ganz Ausserordentliches, bringt Kunststücke zuwege, die ich noch von keinem erwachsenen Virtuosen gehört habe, namentlich in zwei für ihn von seinem Lehrer Léonard geschriebenen Stücken (»Souvenir de Bade« und »Erinnerung an Haydn«). Doch sind diese Kunststücke nicht die Hauptsache; er spielt mit Geschmack und Verständniss, und wenn auch bezüglich des Ausdruckes ihm Manches einstudirt sein mag, so muss jedenfalls ein in seinem Alter höchst seltener Fonds natürlichen Gefühls vorhanden sein, um ein so warmes Eingehen auf erhaltene Anweisungen zu ermöglichen. Das Einzige was man zu bedauern hat ist ein häufiges Tremoliren, wofür aber nicht der Knabe selbst verantwortlich zu machen ist, sondern die Gewohnheiten und Anforderungen der Franzosen, welche immer noch das Tremoliren schön finden. Er spielt vorzugsweise französische Compositionen; in ein Adagio von Spohr und in die Fdur-Romanze von Beethoven wusste er sich, wie fast zu erwarten gewesen, mit dem Vortrag nicht ganz zu finden, noch weniger in das Mendelssohn'sche Concert, das er schneller nahm als selbst Sarasate. — Die sonntägliche Abschieds-Matinée war ursprünglich nicht in Aussicht genommen, erst im letzten Moment noch angekündigt. Eine Stunde darauf fuhr der kleine Virtuos weiter. Wenn nur sein Talent nicht von seinen Führern zu rücksichtslos ausgebeutet wird!

Auf Dengremont's Matinée habe ich verzichtet, weil für die gleiche Stunde längst eine andere Matinée anberaumt war, welche Pianofortefabrikant Lipp zum Besten der Nothleidenden in Szegedin veranstaltete. Sie sollte in Herrn Lipp's eignem Saale stattfinden, musste aber wegen starken Begehrs nach Eintrittskarten in den grösseren Museumssaal verlegt werden. Fräulein Anna Mehlig spielte mit den Herren Wien und Cabisius das Dmoll-Trio von Mendelssohn; ausserdem trugen die genannten Herren Solostücke und Frau Müller-Berghaus Gesänge vor, am Clavier begleitet von Herrn Dingeldey.

Während des Monats März habe ich zwei Concerte versäumen müssen, deren ich gleichwohl Erwähnung thun will. Das eine (am 12. März) gab der Tenorist vom Hoftheater in Hannover, Herr Schott, für welchen sich Stuttgart besonders interessiren darf, da er (vormals würtembergischer Artillerieofficier) seine ersten gesanglichen und dramatischen Studien hier bei Agnese Schebest gemacht hatte. Bald fand er Engagement in Frankfurt a. M., dann in München, darauf am Berliner Opernhaus, wo er drei Jahre lang mit lyrischen Partien beschäftigt wurde, während seine Naturanlagen mehr auf das heroische Fach hinwiesen. Im Jahre 1875 engagirte ihn die Schweriner Hofbühne als Heldentenor, und hier genoss er unter den sorgsamen Händen des Intendanten Alfred v. Wolzogen

und des Hofkapellmeisters A. Schmitt jene treffliche Schule in Spiel und Gesang, aus welcher schon manche Berühmtheit hervorgegangen ist (wie die Schauspielerin Frl. Biand, die Sängerin Frau Kölle-Murjahn, der Sänger Hill). Nach zwei Jahren entführte ihn durch hohe Anerbietungen Hannover. Es that mir leid, seinem Concert nicht anwohnen zu können. Er sang unter Anderem die Arie des Pylades aus Gluck's taurischer »Iphigenia« und Beethoven's Liederkreis »An die ferne Geliebte«. — Noch lebhafter hatte ich zu bedauern, dass ich den dritten Kammermusikabend der Herren Pruckner, Singer und Cabisius (28. März) mir entgehen lassen musste; denn es kam eine äusserst selten zu hörende Trio-Composition Beethoven's zur Aufführung: Variationen über das Lied »Ich bin der Schneider Kakadu«. — Ich will hier gleich eine dritte Versäumniss nennen, die schon in den April fällt. Zum Besten der »Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen« fand (am 9. April) durch Kräfte der hiesigen Oper ein Concert unter Abert's Leitung statt, dessen zweiter Theil aus dem Requiem von Mozart bestand; vorangegangen waren: Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis (mit Wagner's Schluss), die Messias-Arie »Ich weiss dass mein Erlöser lebet« (Frau Hanfstängl), Schubert's Hymne »Dem Unendlichen« (Herr Hromada).

Das neunte Abonnementconcert am Palmsonntag gab Gelegenheit, den neuerdings vielgenannten Componisten und Pianisten Saint-Saëns zu hören und zu sehen. Er spielte sein viertes Clavierconcert (C-dur), eine selbstgemachte Transcription »nach J. S. Bach« (auf Grundlage eines Satzes aus einer Soloviolinsonate, was auf dem Zettel nicht angegeben war) und eine sehr schwierige Etude eigener Composition. Dann dirigirte er seine »Symphonische Dichtung«: *La jeunesse d'Hercule*. Dem Pianisten gebührt hohe Achtung; dem Componisteur schadete, dass »*Danse macabre*« hier ihm selbst zuvorgekommen war und Erwartungen erregt hatte, die sich jetzt nicht erfüllten. Jener phantastische Gespenstertanz, theils schaurig, theils rührend, hat bei fester Form einen genialen Zug. Nur ein Franzose konnte ihn schreiben, aber kein Franzose gewöhnlichen Schlags. Bei so charakteristischem Gepräge stört auch die gewagte Mahnung an Gerippe nicht, wenn man sie richtig versteht und nicht etwa der läppischen Deutung beipflichtet, als sollten die klappernden Holztöne ein melodisches Caramboliren von Knochengestalten vorstellen. Es war ein glücklicher Wurf; aber der Componist ist sich nicht treu geblieben; er producirt leicht und viel (für Clavier, Orgel, Streichinstrumente, grosses Orchester) und darüber scheint ihm die Strenge der Selbstkritik abhanden gekommen zu sein. In den am Palmsonntag gehörten Stücken fehlt es nicht an bedeutenden Gedanken, nur sind sie selten gehörig verarbeitet, und neben ihnen laufen recht triviale. Das von einem kurzen variirten Thema eingeleitete Clavierconcert zeigt in seinem Verlauf eine sonderbare Mosaik; doch wird damit hoffentlich nicht die Prätension erhoben sein einen neuen Stil für Clavierconcerte zu schaffen. Die »Transcription« ist eine zierliche Verwässerung Bach's, von dessen wahrem Verständniss Saint-Saëns noch weiter entfernt ist als Gounod. Die »Symphonische Dichtung« würde besser den Titel führen: »Hercules am Scheidewege«; eine naive auf dem Zettel abgedruckte Erklärung, zweifellos vom Componisten selbst herrührend, sagt, Hercules habe »bei seinem Eintritt in's Leben« den Weg der Tugend und den des Lasters vor sich gesehen, sei aber den Verführungen »der Nymphen und Bachantinnen« unzugänglich gewesen. Die Composition, welche einen einzigen Satz bildet, ist von sorgfältigerer Arbeit als das Clavierconcert, wenigstens bis die Bacchantinnen kommen; das ihnen Vorausgehende, ernst gehalten und ansprechend, schildert wahrscheinlich die Ermahnungen zur Tugend; die Verführungsscene mit Cymbelschlägen und anderem Lärm lässt das Vorbild des Wagner'schen Venusberges erkennen; der Schluss feiert den Triumph der Tugend. Es ist bezeichnend für den Pariser Tonmeister, dass er sich die Verlockungen einzig in der plumpen Form eines hochpotenzirten *Bal Mabille* denken konnte. — Die übrigen, von Abert dirigirten Nummern des Concerts bestanden in der Ouvertüre zu Cherubini's »Wasserträger«, der Composition des Goethe'schen Gedichts »Grenzen der Menschheit« von Schubert (gesungen von Herrn Pockh) und der C moll-Symphonie von Beethoven.

Der Verein für classische Kirchenmusik führt seit Jahren am Charfreitag eine Passionsmusik auf, entweder die Matthäus- oder die Johannes-Passion Bach's, oder die von Händel (die grössere, aus dem Jahre 1716). Diesmal kam die Händel'sche an die Reihe (mit dem Orchester der Hofkapelle, den Solisten Frl. Koch, Frl. Luger, den Herren Link und Schütky). Dieselbe enthält viele und grosse Schönheiten, wenn sie auch im Ganzen nicht so tief ergreift wie eine der Bach'schen. In Stuttgart hörten wir sie jetzt zum drittenmal. Anderwärts ist sie meines Wissens noch niemals vorgeführt worden, was seinen begreiflichen Grund nur in dem Text von Brockes haben kann. Wer aus der Partitur diesen gereimten Text mit seiner Schwulst, seinen abgeschmackten Bildern und Wortspielereien kennt, muss seine unveränderte Benutzung absolut unthunlich finden. Dies ist aber der Musik wegen sehr zu beklagen. Um die Aufführung zu ermöglichen, wurde seinerzeit von einem Mitglied des Vereins die einst berühmte Dichtung überarbeitet, unter Schonung des Brauchbaren und Milderung des allzu Ueberschwänglichen, so dass das für unsere Zeit Anstössige oder Störende beseitigt ist. Ich zweifle nicht, dass anderen Vereinen, welche die Passion einstudiren wünschen sollten, die Ueberarbeitung gern zur Verfügung gestellt werden würde.

Am Ostertag wurde, wie alljährlich, die Reihe der Abonnementsconcerte mit dem zehnten abgeschlossen. Doppler dirigirte. Auf Mendelssohn's Ouvertüre »Fingalshöhle« folgte ein Concert für Flöte und Oboe von F. Doppler (dem Bruder unseres Hofkapellmeisters), meisterlich geblasen von den Herren C. Krüger und Ferling. Schütky sang zwei Lieder von Schubert und Brahms. Dann spielte das ganze Streichorchester die Variationen über »Gott erhalte Franz den Kaiser« aus Haydn's C dur-Quartett. Diese vom Pariser Conservatoire aufgebrachte Probe gleichmässigen Zusammenspiels gelang unseren Musikern vollkommen, was von vornherein nicht zu bezweifeln war; aber es klingt doch anders als Haydn wollte. Eine für Solostimmen gedachte Composition kann nie durch Vervielfältigung der Stimmen gewinnen, mögen es Singstimmen oder Instrumentalstimmen sein. Wenn auch der obige Fall weit abliegt von der althergebrachten Rohheit, in »Don Juan« und »Figaro« Ensembles der Solisten vom Chor mitsingen zu lassen, so besteht doch kein Unterschied im Princip, so wenig als zwischen jenen gegen Mozart verübten Gewaltthätigkeiten und der Grossthat von Berlioz, welcher — wie neulich die »Signale« wieder in Erinnerung brachten — in seinen Memoiren erzählt, er habe einmal in einem Concert die Schwerterweihe aus den »Hugenotten« von 80 Bassstimmen ausführen lassen, indem Saint-Bris und die drei Mönche je durch zwanzig Mann ersetzt waren. Uebrigens haben Haydn's Variationen, bei denen die Vertreter jeder Stimme wirklich fast wie ein Mann nüancirten, dem Publikum grosse Freude gemacht, die sich in lebhaftestem Beifall äusserte. — Nach diesem Chor-Quartett kam, als letzte Nummer der ersten Abtheilung, noch einmal die Abschied- und Feuermusik von Wagner. Es konnte überraschen, dass das nämliche Publikum, welches ein paar Wochen vorher so ungestüm *Da Capo* geklatscht hatte, sich jetzt mit einem ziemlich kühlen, eigentlich magern Applaus begnügte. War vielleicht die durch Haydn's schlichte Anmuth erzeugte Stimmung nicht fähig, einen plötzlichen Umschlag in Empfänglichkeit für Wagner's gluthgetränkte Töne zu vollziehen? — Die zweite Ab-

theilung des Concerts war durch die grosse Cdur-Symphonie Mozart's ausgefüllt. Da diesmal eine längere Pause die beiden Abtheilungen trennte und die Symphonie in ihrer Art glänzend beginnt, machte sich eine Nachwirkung des Wagner-Orchesters weniger bemerklich als im achten Concert.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig, 20. Mai.

⊙ Am 17. c. feierte der Riedel'sche Verein das Fest seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens durch ein Concert und weiterhin am 18. durch Festactus, Diner und Ball. Referent war verhindert, den geselligen Theil der Feier mit zu erleben, ruft daher dem Jubilar Prof. Carl Riedel an dieser Stelle ein herzliches Glück auf! für die fernere Thätigkeit des von ihm ins Leben gerufenen Vereins zu. Mit voller Befriedigung darf er auf das zurückgelegte Vierteljahrhundert zurück blicken, denn er hat seinem Verein in dieser Zeit einen gar wohlklingenden Namen gemacht, nennt man die besten, so wird auch der seine genannt. Der Riedel'sche Verein hat nicht nur um Leipzigs Musikleben hervorragende Verdienste, er hat seinen Ruhm auch schon durch mehrfache kleine Reisen nach aussen verbreitet, so zu Wittenberg, Dresden, Zittau, Nürnberg, Weimar, Dessau, Altenburg und Bayreuth (zur Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses). Um einen Begriff von der Tendenz des Vereins zu geben, will ich nur einzelne Daten hervorheben. Der Riedel'sche Verein brachte in den 25 Jahren seines Bestehens zur Aufführung 6mal Bach's H moll-Messe, 4mal die Johannespassion (die Matthäuspassion wird regelmässig durch andere Kräfte am Charfreitag aufgeführt), 10mal Beethoven's Missa solemnis, daneben zahlreiche Oratorien von Händel, Mendelssohn, Kiel, die Requiem von Mozart, Berlioz, Brahms, Cherubini, von Liszt die Graner Messe, 13. Psalm, Missa choralis, Die heilige Elisabeth (2mal), die Seligkeiten (4mal) und Bruchstücke aus Christus. Wenn ich schon einmal in einem Bericht die Riedel'schen Concerte als Illustrationen zur Musikgeschichte bezeichnete, so will ich das durch die Namen Allegri, Anerio, Arcadelt, Astorga, Joh. Christoph Bach, Joh. Mich. Bach, Ph. Emanuel Bach, Friedemann Bach, Bertoni, Benevoli, Bernabei, Bronsart, Biordi, Boccherini, Calvisius, Claudin le Jeune, Carissimi, Clari, Caldara, Corelli, Cornelius, Durante, Dommer, Eccard, Eberlin, Festa, Chr. Fink, Fitzenhagen, Franz, Frescobaldi, Flügel, Ahasver Fritzsch, Wolfg. Frank, Melch. Frank, Joh. Gabrieli, Gesius, Gluck, Goudimel, Gumpelzhaimer, Goldmark, Gleich, Hasler, Heinlein, Hauptmann, Herzog, Ferd. Hiller, Jomelli, Josquin, Klengel, Orlandus Lassus, Lassen, Leisring, Leclair, Leo Locatelli, Lotti, Marcello, Matth. le Maistre, Mattheson, Matthison-Hansen (sen. und jun.), Muffat, Mortellari, Müller-Hartung, Nanini, Pachelbel, Palestrina, Papperitz, Pergolese, Porpora, Piutti, Mich. Praetorius, Romberg, Rodewald, Raff, Rheinberger, J. Röntgen, Radecki, E. Fr. Richter, G. Rebling, Al. Ritter, A. G. Ritter, Schumann, Schop, Stobäus, Steuerlein, Schütze, Schein, Schröter, Spohr, Stradella, Schulz-Beuthen, W. Stade, Sweelinck, Tartini, A. Thomas, Tottmann, Tanhäuser, Vittoria, G. Vierling, Volkmann, Wüllner, Winterberger, Zopff. Eine ganz ausserordentliche Vielseitigkeit des Repertoires spricht sich in dieser bunten Reihe von Namen aus, zurückreichend bis ins 15. Jahrhundert und vor bis in die allerjüngste Gegenwart. Am häufigsten vertreten von allen genannten war Joh. Seb. Bach mit 102 Nummern (!), demnächst Joh. Eccard mit 35, Heinrich Schütz mit 28, Wolfgang Frank mit 24, Palestrina mit 22, Händel mit 21, Liszt mit 18, Mich. Praetorius mit 17, Frescobaldi und Peter Cornelius mit 13, Clari mit 12 und Vittoria mit 10 Nummern. Unschwer erkennt man eine besondere Bevorzugung älterer protestantischer Kirchencomponisten (Schütz, Eccard, Franck, Praetorius, Bach). Daneben tritt besonders eine gewisse Vorliebe für Liszt und die neudeutsche Schule hervor, welche mit darin einen redenden Ausdruck findet, dass C. Riedel Vorstandsmitglied des allgemeinen Musikvereins ist. Prof. Riedel hat es im Allgemeinen meisterlich verstanden, die oft verschiedensten Zeiträumen angehörenden Programmnummern so zu gruppiren, dass Unzusammengehöriges nicht nebeneinander zu stehen kam. Ohne Frage haben diejenigen, welche seit 25 Jahren die Riedel'schen Concerte besucht haben, Gelegenheit genug gehabt, sich in der Musikliteratur umzusehen. — Das Jubiläumsconcert enthielt die Nummern: Zu Anfang Hauptmann's Motette: »Ich und mein Haus wir wollen dem Herrn dienen«, mit welcher der Riedel'sche Verein vor 25 Jahren seinen Uebungsabend begonnen hatte; zum Schluss als eigentliche Festnummer Händel's grosses Allelujah aus dem Messias; dazwischen endlich als Hauptinhalt des Concerts eine Novität von einem bisher wenig bekannten Componisten, nämlich eine Messe für Doppelchor von Albert Becker (Op. 70). C. Riedel sagt in der auf dem Programm beigegebenen biographischen Skizze, dass Becker 1834 in Quedlinburg geboren ist, 1852 in Berlin unter Dehn Composition studirte und 1859 für eine Symphonie den zweiten der von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ausgesetzten Preise erhielt (Raff bekam den ersten). Becker lebt zur Zeit in Berlin. Ueber das vorgeführte Werk bemerkt er: „Die Messe ist z. Z. Manuscript und noch niemals aufgeführt worden. In die Orchesterbegleitung sind zuweilen Choräle eingeflochten, deren der Gemeinde bekannte Texte zu den betr. Textstellen der Messe in Beziehung stehen. So hört man zum II. Kyrie die Choralmelodie: »Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir« instrumental ertönen. Zum »Et incarnatus est« erklingt der alte Choral »Ein Lämmlein geht trägt unsre Schuld«. Bei »Cujus regni non erit finis« hat die Orgel eine Andeutung des Chorales zu spielen: »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, »Auf lasst uns ihm entgegen gehn«. Mit der Fuge »Et vitam venturi« ist instrumental der Choral: »Jesus meine Zuversicht« verknüpft. Beim zweiten Osanna im Sanctus ertönt die Melodie: »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«." Hierin ist die Sondereigenthümlichkeit der Becker'schen Messe charakterisirt. Die Idee, den Choral zur Erhöhung des Eindrucks nebenhergehend mit zu verwerthen, ist gewiss eine gute. Allerdings ist sie mir in dieser speciellen Anwendung neu. In der Wirkung sogar überboten ist sie in der Einleitungsnummer von Bach's Matthäuspassion, wo der Choral nicht nur instrumental, sondern vocal dem Doppelchor gegenübersteht. Dass Becker nicht daran sich anlehnen will, sondern dass ihm Wagner'sche Idee, Leitmotive dabei im Sinne gelegen, begreife ich wohl. Gerade dadurch, dass der Choral nur instrumental ertönt, soll er weniger aufdringlich erscheinen, gleichsam unerkannt auf unser Empfinden wirken: das würde er aber nie können, wenn er wirklich nur motivisch angedeutet würde und nicht vollständig durchgeführt. So hat leider die Einführung der Choräle Veranlassung zu verschiedenen beträchtlichen Längen gegeben. Als Stellen von ganz besonderer Schönheit will ich herausheben das *»Et ex Patre natum ante omnia saecula«*, *»Consubstantialem patri«*, *»Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam«* (das aber durchaus katholisch gedacht ist, von eminenter Grossartigkeit der Wirkung), sowie das *Sanctus* und *Agnus*. Ein gewagter Effect, der aber Dank der vier Solisten (Frl. Breidenstein, Fides Keller, Herr Pielke und Gunzbürger) vortrefflich glückte, ist der Schluss des *Benedictus*, wo die Stimmen einander ablösen und der Eindruck entsteht, als ob eine einzige singende Stimme immer tief hinabstiege:

Benedictus qui venit in nomine domini
[Sopran | Tenor | Alt | Bass]

Etwas materialistisch ist die Verwendung des Tamtam als Andeutung des jüngsten Gerichts. Bezüglich des Gesammtcharakters des Werkes will ich noch bemerken, dass der Stil leider nicht homogen ist. Becker wandelt mit grossem Geschick die modernsten Pfade eines Wagner, Liszt, Brahms, da ist er zu Hause und beherrscht die Ausdrucksmittel in überraschender Weise. So sind denn besonders alle zarter gehaltenen Partien von reizvoller Melodik und Harmonik und ausserordentlicher Schmiegsamkeit des Ausdrucks. Dagegen klingen die allzu häufig eingeschalteten Fugen als wenn sie von ganz anderer Hand stammten; die Mache ist fühlbar, und man vermisst das Gepräge der neuen Zeit. Ich denke gewiss nicht genug an Händel, aber es muthet doch seltsam an, wenn inmitten der Gruppe Liszt-Wagner-Brahms plötzlich seine Allongeperücke erscheint, wie z. B. bei dem *»Gloria in excelsis Deo«* und *»Deum de Deo«*. Auf alle Fälle aber ist das Werk allgemeiner Beachtung werth; der Totaleindruck war trotz der gerügten Längen und Stilwidrigkeiten ein überwiegend imponirender, für den Componisten und sein weiteres Schaffen reges Interesse erweckender. Die Ausführung war eine vortreffliche.

---

[110] Soeben erschien in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

AUSSÖHNUNG

(Reconciliation)

Aus J. W. von Goethe's

„Trilogie der Leidenschaft"

für

Männerstimmen, Soli und Chor

mit Begleitung des Orchesters

componirt von

Hans Huber.

Op. 45.

Englische Uebersetzung von R. H. Benson.

Partitur . . . . Pr. ℳ 8. —.
Clavierauszug . . . . - - 3. —.
Orchesterstimmen complet . . . . . . - - 10. —.
Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 30 ₰.
Singstimmen complet . . . . . . Pr. ℳ 1. 50.
Solostimmen: Tenor Solo, Bariton Solo à 15 ₰.
Chorstimmen: Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 30 ₰.

Leipzig und Winterthur, Ende Mai 1879.

J. Rieter-Biedermann.

---

[111] Allen Gesangvereinen empfehlen wir die in unserem Verlage erschienenen

Mehrstimmigen Gesangwerke

von

Wilh. Rust.

Ave Maria für Frauenchor, Sopran und Alt-Soli mit Piano. Op. 10. Partitur und Stimmen . . . . ℳ 3. —.

Am See Tiberias. Geistlicher Gesang für Sopran und Alt-Solo und 4stimmigen Chor mit Piano oder Orgel. Op. 12. Partitur und Stimmen . . . . ℳ 2. —.

2 Motetten für 3 Frauenstimmen a capella. No. 1. Der Herr ist mein Hirte. No. 2. Der Herr ist mein Licht. Op. 25. Partitur und Stimmen . . . . ℳ 1. 30.

Drei 4st. Lieder für gem. Chor im Freien zu singen. No. 1. Massliebchen. 2. Im Krug. 3. Warum. Op. 26. Partitur und Stimmen . . . . ℳ 1. 80.

Psalm 126: Wenn der Herr. Motette für gem. Chor a capella. Op. 29. Partitur und Stimmen . . . . ℳ 1. 30.

Zwei 4st. Lieder für gem. Chor. No. 1. Im Walde. 2. Auf der Alp. Op. 30 (neu). Partitur und Stimmen . . . . . ℳ 2. —.

Zwei 4st. Lieder für gem. Chor. No. 1. Schilflied. 2. Im gold'nen Strahl. Op. 31 (neu). Part. u. Stimmen . . ℳ 2. —.

Berlin. ***Schlesinger'***sche Buch- u. Musikhandlung.
(Rob. Lienau.)

---

[112] Soeben erschien:

„Verbannt"

Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung

von

Benjamin Godard.

Pr. ℳ 1,00.

Berlin. ***Ed. Bote & G. Bock,***
Königliche Hof-Musikhandlung.

---

[113] In meinem Verlage erschien:

Singübungen

für

alle Stimmen.

Empfohlen zum Gebrauche beim

Elementar-Gesangunterricht

vom

Conservatorium der Musik in Kopenhagen

gesammelt und herausgegeben

von

C. L. Gerlach.

Pr. 2 ℳ.

Leipzig. ***C. F. Kahnt,***
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[114] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

„Klage der gefangenen Sclavin"

aus dem Trauerspiel „Nimrod"

von G. Kinkel

für eine Alt-Stimme

und zweistimmigen Frauenchor

mit Begleitung eines dreizehnstimmigen Streichorchesters
(Sechs Violinen, drei Violen, zwei Celli und zwei Contrabässe)

componirt von

Lothar Kempter.

Partitur mit unterlegtem Clavierauszug Pr. 2 ℳ 50 ₰.
Chorstimmen: Sopran 1, 2 à 10 ₰. Solo-Stimme 15 ₰.
Orchesterstimmen in Abschrift.

Dasselbe für eine Altstimme
mit Begleitung des Pianoforte.
Pr. 1 ℳ 50 ₰.

Allen Freunden guter Kammermusik sehr zu empfehlen.

Fr. Gernsheim. Op. 31. **Quartett.** A moll für 2 Violinen, Viola und Cello. Stimmen 8 ℳ — Partitur . . . . ℳ 4,00.

Karl Krill. Op. 18. **Quintett** nach der Prometheussage für Pianoforte, Violine I. und II., Viola und Violoncello . . . . ℳ 20,00.
—— Op. 20. **Trio** für Pianoforte, Violine und Cello . . ℳ 10,00.

Julius Schapler. **Preis-Quintett** für Pianoforte, Violine, Viola, Cello und Basso . . . ℳ 18,00.

Ludwig Spohr. Op. 136. **Viertes Doppel-Quartett** für 4 Violinen, 2 Viola und 2 Violoncello. Neue Auflage . . . . ℳ 10,30.
—— Op. 140. **Sextett** für 2 Violinen, 2 Viole u. 2 Vcello. ℳ 9,00.
—— Op. 141. **31. Quartett** f. 2 Violinen, Viola u. Vcello. ℳ 7,50.

[115] **Berlin SW.** **Luckhardt'sche Verlagshandlung.**

---

[116] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 ℳ.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. Juni 1879. **Nr. 23.** XIV. Jahrgang.

Ein neuer Weg zum Parnass.

Der Weg zum Parnass. Eine Auswahl der vorzüglichsten Studienwerke für Pianoforte für den Elementar- sowie für den vorgeschrittenen Schüler. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Es giebt viele Wege nach Rom, sagt man, und zum Parnass wird man wohl ebenfalls von verschiedenen Seiten gelangen können. Nach unserer Ansicht kommen aber Manche, die hinauf wollen, garnicht zum Ziel, sondern bleiben unterwegs hocken. Der vorliegende »Weg« ist dem Titel zufolge »eingeführt an allen Conservatorien und Musikschulen«, was wir so verstehen, dass der Herr Verleger wünscht, sein »Weg« möge an allen Conservatorien und Musikschulen eingeführt werden, welcher Wunsch allerdings sehr begreiflich und verzeihlich ist. Nach Aufzählung der Werke, welche den besagten »Weg« vorstellen sollen, kann sich Jeder sagen, ob ein solcher Wunsch Aussicht hat erfüllt zu werden.

Dieser »Gradus ad Parnassum« hat nun dadurch etwas besonderes, was ihn von seinen bekannten und berühmten Vorgängern unterscheidet, dass er nicht von einem bestimmten musikalischen Autor, sondern von einem Musikverleger ausgeht. Es ist nicht ein erfahrener Tonlehrer und gereifter Künstler, welcher auf Andringen zahlreicher Schüler seine Methode endlich der Welt mittheilt unter einem anscheinend selbstbewussten und doch innerlich bescheidenen Titel, sondern es ist ein Musikverleger, der hier eine gewisse Reihe von Werken seines Verlages zusammenstellt und damit den »Weg zum Parnass« zu pflastern sucht, so gut es gehen will. Zu dem Endzweck führt er uns unter fortlaufenden Nummern vor: C. H. Döring's Op. 33, zwanzig Etüden in fortschreitender Folge (in rückschreitender Folge wird schwerlich Jemand Etüden schreiben!) zur Erlernung des Trillers; — zwei instructive Sonaten Op. 34, von demselben; — zwei andere Sonaten Op. 37, von demselben; — 14 Etüden mit stillstehender und fortrückender Hand, zum Ueberfluss auch noch in fortschreitender Folge, Op. 44, von demselben; — 13 Etüden zur Aneignung eines kunstgemässen Fingersatzes, als Fortsetzung des vorigen und gleich diesem in fortschreitender Folge angelegt, Op. 45, von demselben; — 18 Etüden in den nützlichsten gebundenen Doppelgriffen, Op. 46, von demselben. Soweit ist's C. H. Döring's »Weg zum Parnass«, und Jeder mag sehen, wie weit er damit kommen kann; es sind zu ihrem Theil brave instructive Arbeiten. Aber die Kunst ist lang und der »Weg« ist breit, so gönnt der Herr Verleger denn seinem ersten Gaul Rast und spannt andere vor. Zunächst kommt O. Bolck an die Reihe mit Op. 39, zwanzig instructiven Kinderstücken, bei welchen ausdrücklich »Vermeidung von Octavenspannung« versprochen ist; hiermit kriechen wir also ins polnische Röcklein zurück. Wir glaubten doch auf dem Wege zum Parnass zu sein und nach Durchackerung von sechs Döring'e sogar schon eine gewisse Strecke auf selbigem zurück gelegt zu haben — das war nun ein Irrthum. Folgt Hans Huber Op. 9, zehn grosse Etüden zum Vorstudium der modernen Clavierliteratur. Herr Huber ist ein trefflicher Mann, aber sein Studienschritt zur modernen Clavierliteratur im allgemeinen geht doch wohl etwas zu sehr ins Blaue. Darauf bringt C. Reinecke mit Op. 130 etwas Vierhändiges, nämlich 12 Studien in canonischer Weise, welche bestimmt sind »zur Weckung des Verständnisses für Polyphonie sowie zur Uebung in schwierigeren Rhythmen und im sicheren Ensemblespiel«, Zwecke von einer solchen Allgemeinheit, dass hunderte von Werken aller Art dieselben verfolgen und erreichen, jedes in seiner Weise. Endlich stellt sich uns Herr J. C. Eschmann als Führer vor und übernimmt sein Amt mit Op. 71, enthaltend zwei Sonatinen »für kleine Hände«. In diesem kleinhändigen »Weg« verbleibt er, denn sein nächstes Werk legt uns vor »Vier kleinere Sonaten« — das heisst also wieder: Sonatinen — »ohne Octaven oder sonstige weitere Spannungen«, welche als fernere Gemeinsamkeit auch noch die Ueberschrift »Jahreszeiten« tragen. Hiermit werden wir also eingeladen, einen Rundgang durch die vier Jahresperioden zu machen. Aber Herr Eschmann und Herr Eulenburg, wir sollen ja versprochenermaassen zum Parnass hinauf, was kümmern uns da die vier Jahreszeiten, oder wie ist es nur möglich, dass dieselben auf dem Parnasswege uns begegnen könnten? —

In diesen Jahreszeiten bleiben wir vorläufig hängen. Denn die Frage: »Wer oder was folgt auf Eschmann?« ist nicht zu beantworten. Es folgt eben garnichts, wir erblicken lediglich ein grosses weisses Feld auf dem Titelblatt, aus dessen Umfange man schliessen muss, dass noch ein volles Drittel des Weges zu erklettern ist, bevor wir Apoll und seinen Musen die Hand drücken können. Dieses letzte Drittel ist also abgesteckt, aber noch durch nichts weiter bezeichnet. Wie soll hier der Weg werden? Ja wer kann es wissen? Recensent weiss nichts davon, und der Herr Verleger ist zur Zeit vielleicht auch nicht viel klüger. Aber mit dem entgegen scheinenden weissen Papierfelde ist der Vermuthung allerdings ein freier Spielraum eröffnet, und nach Erwägung aller Umstände möchten wir uns der Ansicht zuneigen, dass der Verleger sein Opus mit überraschenden Annehmlichkeiten krönen dürfte. Wir können uns nicht denken, dass Jemand, der im Stande war, mit den genannten Materialien einen solchen »Weg« zu beginnen, nicht schon sollte

an eine effectvolle Beendigung desselben gedacht haben. Aus drei Stadien besteht dieser Weg. Das erste füllt Döring aus mit fortschreitenden Uebungen. Im zweiten ist man des trocknen Tons einigermaassen satt, benimmt sich kindlich und interessant. Was kann im dritten folgen? Der Weg muss nun vollkommen leicht und anmuthig werden, das ist ein alter Grundsatz bei der Anlage von Wegen, die wirklich gut sein sollen. Zu erreichen wäre solches vielleicht am einfachsten durch ein grosses Gesangquodlibet mit kindlicher Clavierbegleitung, etwa unter dem Titel »In heiterer Stunde« oder »Bei guter Laune«. Der Herr Verleger muss allerdings, falls es noch nicht geschehen ist, vor die rechte Schmiede ziehen, zu Jemand der die Zugmelodien am Schnepper hat. Tritt dann in einem solchen Singsang die berühmte Nationalmelodie auf »Der Wenzel kommt, der Wenzel kommt, der Wenzel ist schon da« — so werden Apoll und die Musen sicherlich Reissaus nehmen, wenn sie es nicht schon vorher gethan haben, und lustige Menschen tanzen und musiciren fernerhin auf dem Parnass allein.

Wir erleben in unserer industriell productiven, aber künstlerisch unproductiven Zeit sonderbare Sammeleien, und die vorliegende dürfte bei der angedeuteten Vollendung eine der sonderbarsten werden. Sie ist es übrigens schon jetzt. Herr Ernst Eulenburg als ein denkendes Wesen überlegt sich diesen Parnass-Wegebau vielleicht doch noch erst einmal im Ganzen, bevor er weiter pflastert.

Die Opern: „Polyeuct" von Gounod und „Die Liebenden von Verona" von Marquis d'Ivry.

(Schluss.)

Der erste Act öffnet vor uns das Haus der Capulets, wo während des Festes die Begegnung stattfindet. Ich schreite über verschiedene Episoden weg und gelange sofort zu der berühmten Scene des Verliebens, die mir etwas überstürzt und zu wenig vorbereitet zu sein scheint; die Wirkung, so blitzschnell sie auch sein mag, bedarf immerhin der Begründung. Man sehe, mit welcher Kunst uns Shakespeare darauf hinführt durch die galanten Windungen eines Dialogs voll Witzeleien, Angriffen und Gegenstössen, einem Collier von aneinander gereihten Sonnetten vergleichbar. Auf die Complimente folgt blühender Unsinn; ohne Zweifel Ausgelassenheiten, aber alles aus der Zeit genommen, während man schon in der Luft jenen glühenden, heimlichen und kühnen Kuss erzittern fühlt, der sofort auf die Lippen des göttlichen Kindes niedersinkt; dieses Kusses, der, wenn ihn Rossi mit rascher Bewegung raubte, im ganzen Saale eine gewisse Aufregung hervorrief, aber niemanden störte, da er nicht nur motivirt ist durch die Situation, sondern auch durch die Nothwendigkeit einer Inscenirung, die dem von Shakespeare vorgezeichneten Bilde nahe zu kommen sucht. Ein Kuss war übrigens damals von keiner besonderen Wichtigkeit, und jeder weltmännische Cavalier brachte ihn als Huldigung zuerst der Dame des Hauses dar. Wir lesen in dem »Leben des Cardinals Wolsey«, dass, als der Graf Crecy seiner Gattin einen englischen Ritter vorstellte, diese ihn mit den Worten empfing: »Thut, wie bei Euch, und wenn dieser Gebrauch auch nicht der unserige ist, so lasst mich doch Euch zuerst küssen und auffordern, hiernach diese Damen zu küssen.« Dasjenige sagen, was der Dichter gesagt, aber es in anderer Weise sagen, das wäre die Aufgabe der Musik bei der ersten Zusammenkunft gewesen; diese Aufgabe aber ist nicht erfüllt, die Scene lässt dramatisch zu wünschen übrig, und die hübsche alterthümliche Sarabande, während welcher sie sich abspielt, genügt nicht, um die Leere auszufüllen. Es fehlt das psychologische Moment, und dies hat dazu geführt, dass Herr Capoul den glühenden Kuss nicht zu rauben sich getraut, sondern sich damit begnügt, die Hand der jungen Fürstin zärtlich an die Lippen zu führen. Ein nach Art einer Serenade von ferne *a bocca chiusa* gesungener Chor dient dem zweiten Acte zur Introduction und trägt zur Hervorrufung der Atmosphäre von Poesie und Mondlicht bei, welche das Gartenduett erfordert. Julie, in der Erregung durch das Fest und ganz vom Liebeszauber trunken, verräth im Selbstgespräche ihr Geheimniss und erneuert, da Romeo sie überrascht, ihr Geständniss, ohne davon etwas zurückzunehmen. Die Nacht, die Einsamkeit, das Gefühl gemeinsamer Gefahr und vor Allem der unwiderstehliche Naturtrieb drängen die leidenschaftlich entflammten jugendlichen Herzen einander zu. Diesmal wächst der Musiker zur Höhe seiner Aufgabe empor; etwas, wie ein Hauch von Spontini geht durch die schöne Stelle, welche Julie an die Sterne singt, die nachher Romeo mit Begeisterung wiederholt, und das geheimnissvoll geflüsterte Notturno für zwei Stimmen lässt in Halbforte *moriendo* jenes köstliche Stück ertönen, welchem das Lerchenduett als Pendant dient. Der folgende Act bringt uns zu Fra Lorenzo.

> Der Dämm'rung graues Auge scheucht die Nacht,
> Da Ostens Wolken färbet Purpurs Pracht.

Shakespeare zeigt uns seinen wackeren Mönch, wie er zu morgendlichem Botanisiren auszieht. Der Marquis d'Ivry schildert ihn von seinem pharmaceutischen Spaziergange zurückkehrend.

> Wenn dem Tag die graue Dämm'rung weicht,
> Samml' ich meine Pflanzen.

Sofern jemand zwischen den Couplets, welche das Eintreten des Mönchs begleiten, und der Romanze der Dame Margarethe in der »Weissen Dame« eine gewisse Verwandtschaft entdecken wollte, würde er wahrscheinlich schlimm ankommen, und doch ist ein gemeinschaftlicher Zug vorhanden, den man weder in dem Motiv, noch in der Färbung, noch in dem Rhythmus dieser beiden Stücke gewahren wird. Indessen, so sehr sie sich auch musikalisch unterscheiden, so wird man doch dasjenige herausfühlen, was sie Gemeinsames haben. Ich möchte es als das bezeichnen, was man in Deutschland »das Charakteristische« nennt; mit anderen Worten: die Kunst, einer Persönlichkeit ein eigenthümliches Leben einzuhauchen, in wenigen Takten anzudeuten, dass sie selbst und nicht der nächste Beste es ist; dass sie sich ganz bestimmt von dem Grunde des Gemäldes abhebt. Die Romanze von Boieldieu habe ich stets als ein Meisterstück dieser Kunst, eine Gestalt zu malen, betrachtet. Herold, der sich sehr wohl auf die Sache verstand, konnte sie nicht ohne Thränen anhören, und der Marquis d'Ivry wird über diese Zusammenstellung nicht ungehalten sein, wenn ich zu behaupten wage, dass die Couplets des Fra Lorenzo in gleicher Weise das Verdienst besitzen, uns in der Seele des Individuums selbst lesen zu lassen. Diese Musik von ernster, melodischer und zarter Empfindsamkeit, gleich einer schönen sich im Lichte der Natur entfaltenden Seele, giebt den vollständigen Ausdruck des Charakters und schildert ihn uns in seiner pittoresken Familiarität, moralischen Grösse und unendlichen Theilnahme, wie wir ihn auch in dem Heirathsterzette, in jenem des vierten Acts, in seinem so bewegten und erhabenen Dialog, der Scene mit Julie, wo er ihr den Schlaftrank reicht, wieder finden. — Nun zum dritten Liebesduette, denn es kommen richtig alle vier, und unter diesen sind drei hervorzuheben. Wir haben das Balconduett besprochen; nun folgt das Lerchenduett. Die Stunde des Träumens im Mondschein und der hochzeitlichen Wonnen ist vorüber; nun gilt es: scheiden und leben, oder bleiben und sterben. »Es ist nicht die Nachtigall, es ist die Lerche«. Von wem ertönt der Angstruf mitten in dieser berauschenden Nacht? Julie ist es, die erhabene Julie, nicht minder furchtlos als überlegt bei ihren Entschlüssen, die, während der verliebte Romeo mit dem Kopfe gegen die Wand rennen will, keinen Augenblick ihre Kaltblütigkeit verliert. Der Grund dieser

ungemeinen Superiorität des Weibes gegenüber dem Manne beruht nicht blos auf einer vorgefassten Meinung des Dichters. In einem so speciell subjectiven Liebesdrama wie diesem wird das Weib stets ganz naturgemäss sich zum Heroismus aufschwingen. Sie befindet sich hier in ihrem Berufe, in ihrem Elemente, welches der Mann nur durchschreitet. Die dramatische Partie dieser wundervollen Scene bot auch dem Musiker Gelegenheit sich zu zeigen, und der Marquis d'Ivry hat sie nicht versäumt. Unmöglich können in ergreifenderer Weise die Qualen einer so tragischen Trennung wiedergegeben werden, und doch ist diese grosse und erhabene Nummer ganz einfach in italienischer Weise behandelt. Sie nimmt ihren Anfang im Himmel, die Mitte bilden die irdischen Drangsale, und den Schluss die Hoffnung glücklicher Tage, und dieser Schluss — Gott möge es mir verzeihen — ist nur eine Cabaletta! aber eine so glücklich erfundene und inspirirte, dass man sich später kaum der Thränen enthalten kann, wenn man sie im verhängnissvollen Momente wiederkehren hört, gleichsam um sich auf dem Grabe der Liebenden nieder zu lassen und sie unter Rosen zu betten. Indem wir von den Schönheiten dieser Partitur reden, gedenken wir auch gleich der Becher-Arie, einer höchst treuen musikalischen Paraphrase des Monologs von Shakespeare, die völlig von dem Genius des Dichters durchdrungen ist. Julie hat die Amme entfernt, einige Worte des kräftigen Recitativs verständigen uns von ihrer Gesinnung gegenüber dieser plumpen Kupplerin. Der Monolog beginnt gemessen, ernst, und mit Ruhe blickt das Auge des jungen Mädchens nach allen Seiten, um die schauerlichsten Tiefen zu durchforschen. Julie will den Schlaftrunk schlürfen, aber frei von fieberhaftem Enthusiasmus. Sie denkt an die Möglichkeit, dass der Trank nicht wirke und steckt ihren Dolch zu sich. Und dann, wenn Fra Lorenzo sie täuschte! ein unwürdiger Gedanke, den ihre schöne Seele sofort zurückweist. Allmälig exaltirt sich ihre Einbildungskraft, schauerliche Visionen peinigen sie; der Schrecken der Grabesnacht, die Furcht vor dem Uebernatürlichen wie in Hamlet's Monolog erfasst sie, und dann die Erinnerung an diesen unversöhnlichen, über Romeo so erbitterten Tybald, welcher ihr sagt, dass sie nicht einmal seinem blutigen Gespenst mehr begegnen soll. So gelangt sie zum Paroxismus der Empfindung, zur Extase und vollbringt feierlich ihr Opfer am Altare der allmächtigen Liebe, welche alles wagt, alles hofft und alles glaubt. Spreche ich aber hier von dem Monologe Shakespeare's oder von der Musik des Marquis d'Ivry? Ich weiss es nicht, denn so sehr stimmt Beides überein. Das Thema ist von vorneherein vorgezeichnet; auf welche schönere Weise könnte in einem Andante diese anfängliche Verwirrung, dieses Zögern am Rande des Abgrundes geschildert werden? »Wenn Lorenzo mich getäuscht hätte« und dann diese Schrecken der unsichtbaren Welt, diese drohenden Rufe, welch erhabener Vorwurf für eines jener Agitato-Recitative, durch welche sich Gluck auszeichnete; und schliesslich dieser dreifache auf Romeo und seine Ahnen ausgebrachte Toast, welche Explosion!

Ich gewahre, indem ich weiter gehe, manche Nichterwähnung, unter anderen die der Couplets der Amme, einer durch Frische und komische Färbung glücklichen Erfindung, die in ihrer Art als charakteristisch für die Persönlichkeit ein Seitenstück zu den Couplets des Fra Lorenzo im zweiten Acts bilden. Allein man kann doch nicht Alles besprechen, und ich wollte nur das Hervorragende berühren. Der fünfte Act enthält nur Eine pathetische und sublime Scene, die insbesondere nicht in italienischer Weise behandelt werden durfte. Auch hier hat sich der Musiker bewährt, indem er die Klage und die Cavatinen bei Seite lässt und nur nach dem erhabensten Ausdrucke der Situation strebt. Die Stelle Romeo's in Gegenwart der schlummernden Julie ist der wahre Ausdruck des höchsten Schmerzes; es ist darin eine Fluth von zurückgehaltenen, erstickten und doch überströmenden Thränen. O wenn ich an der Stelle des Marquis d'Ivry gewesen wäre, wie hätte ich von dieser Inspiration Nutzen zu ziehen gesucht, auf Shakespeare's Abschluss zurückgegriffen und Romeo vor Juliens Erwachen sterben lassen. Hat es denn das heroische und liebliche Opferlamm, das im Leben und im Tode an diesen Jüngling gekettet ist, verdient, dass man seine Qual so verlängert, und wäre es nicht menschlicher gewesen, ihm die mögliche und nahe Rettung zu verbergen? Darauf könnte der Marquis d'Ivry antworten, dass er wohl daran gedacht habe; dass aber ein Musiker, dem zwei schöne Stimmen zur Verfügung stehen, sich niemals entschliessen kann, nur eine zu verwenden, zumal wenn es sich um eine Hauptscene handelt, welche für das Schicksal des Abends entscheidend ist. Der Erfolg hat die Richtigkeit dieses Arguments dargethan; ich bescheide mich, und indem ich stets gegen die Variante Garrick's protestire, stelle ich mich auf die Seite des Publikums und applaudire zu der erzielten grossen dramatischen und musikalischen Wirkung.

Eines Tages äusserten wir vor Frédéric Lemaitre unser Erstaunen, dass er nicht auf die Idee gekommen sei, an hervorragender Stelle, etwa in der Comédie-Française, einige Rollen aus Molière's Repertoire zu spielen und damit seine Carrière zu krönen. »Im Gegentheil, ich habe allerdings daran gedacht«, erwiderte der grosse Künstler. — »Nun wohl, warum haben Sie es nicht ausgeführt?« — »Desshalb, weil der Künstler dem Publikum immer etwas zu wünschen übrig lassen und ihm etwas verborgen halten muss, das die klugen und neugierigen Geister dasjenige zu sagen veranlasst, was Sie mir eben sagen, das Sie mir aber nicht mehr sagen würden, sobald ich den Tartüffe, Harpagon oder Scapin gespielt hätte.«

So wird es für ausgezeichnete Schauspieler und Sänger stets derartige Lieblingsrollen geben, zu denen sie zu animiren die Amateurs nie aufhören, und welchen näher zu treten desshalb für sie sogar gefährlich wird. Wer hat nicht davon geträumt, Herrn Capoul den Romeo spielen zu sehen, wer hat sich nicht gefragt, ob nicht dieser so begabte Künstler die physischen Eigenschaften für eine Rolle besitze, für die sich auf der Bühne sonst kein männlicher Repräsentant vorfand, und welche die Italiener in ihrer Verzweiflung den Frauen überwiesen? Nun denn, diese unmögliche Rolle hat Herr Capoul gespielt, er hat sie gesungen und in einer Weise, dass man sich fragen muss, wer grösser gewesen sei, der Schauspieler oder der Sänger. Herr Rossi, der mir immer vorschwebt, war ein Modell einsichtsvoller und kräftiger Verkörperung. Allein die Oper bedarf nicht dieser Complicationen, sie vernachlässigt den philosophischen Theil, unterdrückt die Scene mit dem Apotheker und fordert, indem sie die Action vereinfacht, von dem Künstler viel weniger. Mit der nöthigen Intelligenz, Jugend, Leidenschaft, mit einem gewissen Magnetismus in Stimme und Gesten kann jeder ausreichen. Herr Capoul stützt sich natürlich auf die Aussenseite der Persönlichkeit, und wenn er Rossi zu Rathe zieht, wenn er anderer Meister sich erinnert, die er da oder dort auf seinen Reisen getroffen hat, so geschieht es, um bei ihnen eine Attitude, ein Mienenspiel zu entlehnen, während er nur seiner eignen Einsicht folgt in allem, was sich auf das Ensemble der Gestaltung bezieht, wo die Gluth, die Inspiration und der Pathos vorherrschen. Mit welch reizender Schüchternheit sagt er nicht zu Lorenzo: »Mein Vater, scheltet mich nicht«. Und welche ergreifende und tragische Steigerung lässt er uns bei der Duellscene durchmachen! Anfänglich unterwürfig, fast feig gegenüber allem, was seine Liebe bedrohen kann; dann nach dem Tode Mercutio's plötzlich wie ein Tiger aufspringend bei dem Anfall rasenden Hasses, der ihn Tybald zu tödten antreibt! Was den Stil des Sängers betrifft, so kann nicht mehr geleistet werden. Diesfalls könnte ich hinweisen auf die Romanze im dritten Acte und auf die Soli in dem grossen

Duette; alles ist in reinster und classischster Weise phrasirt und zugleich mannigfaltig und überraschend. Herr Capoul hat nämlich nichts von jener hässlichen Gewohnheit, beim Singen den Professor zu spielen, wie wir sie nur zu oft bei Herrn Faure und Mme. Carvalho wahrzunehmen Gelegenheit haben. Er bleibt dem Charakter der Persönlichkeit treu und macht mit ihr im Leben wie im Tode gemeinschaftliche Sache, ohne daran zu denken, vor der Rampe auf eigne Faust zu paradiren. Auch lenke ich die Aufmerksamkeit auf die Gesangssprache bei dem Grabes-Acte, einer köstlichen Musik, die voll Inspiration geschrieben und in gleicher Weise wiedergegeben worden ist. Dem Künstler und dem Maestro wurden deshalb die Bravorufe des Publikums zusammen gespendet, und es war eine Freude, sie endlich nach so vielen Hindernissen triumphiren zu sehen. Denn niemanden unter den Zuhörern war der Eifer und die Bravour des Herrn Capoul in Mitten einer langen Reihe von Anständen der verwickeltsten Art, welche der Aufführung der Partitur als Prolog dienten, unbekannt geblieben. Es war der Eifer und die Hingebung nicht etwa eines Künstlers, sondern eines Freundes, der nicht ermüdete, und der zu dem schönen Einsatz, welchen er durch sein Talent leistete, ohne Zaudern auch noch den seiner eigenen Fonds hinzufügte. Das Glück steht nicht allein den Kühnen, sondern auch den Ueberzeugungstreuen bei, und wer kann sagen, ob nicht alle diese vorhergegangenen Schicksale, alle diese Zwischenfälle und Ballotagen statt dem Erfolge zu schaden, zu demselben beigetragen haben? »Kein Uebles, das nicht Gutes bringen könnte!« So spricht die Weisheit aus dem Munde Fra Lorenzo's, des par excellence wohlwollenden und theilnehmenden Wesens, das in diesem wundervollen Gedicht als Vermittler zwischen dem Autor und dem Publikum die Stelle des Chors der Alten zu vertreten scheint. Sanft und barmherzig gegen die Bedrängten, wie es fast alle Mönche bei Shakespeare sind, entsagt er seiner Contemplation, um sich an unseren menschlichen Leidenschaften zu betheiligen und sich derselben vielleicht mit mehr Eifer anzunehmen, als es seinem religiösen Pflichtgefühl zukommt. Doch wie gerathe ich dazu, auf diese edle, aber in zweiter Linie stehende Gestalt zurückzukommen, während mich die Julie in den »Liebenden von Verona« zu sich ruft, eine hübsche und junge Julie, welche ihre fünfzig Jahr merkwürdig zu verbergen weiss. Aber Mlle. Heilbronn beschränkt sich nicht darauf, Jugend zu zeigen; ihre etwas zarte Sopranstimme schreckt vor den krafterfordernden Situationen nicht zurück und erzielt darin sogar ihre Erfolge. Obwohl sehr musikalisch und kunstgebildet, singt und spielt Mlle. Heilbronn instinctmässig, und das ganze Geheimniss ruht in ihrer Seele, in der die wahre Flamme brennt. Jene im höchsten Grade dramatische Becher-Arie, welche von gesanglichen Schwierigkeiten strotzt, jene Arie oder vielmehr Scene des vierten Acts stellte die Sängerin auf die Probe, welche sie jedoch mit überwältigendem Erfolge bestanden hat. Der Musiker, der ein solches Stück schreiben konnte, ist augenscheinlich ein Mann der Bühne, und wenn ich Director der grossen Oper wäre, so würde ich blos dieser Scene wegen und auch wegen der Duell-Episode, dann des Streites zwischen den Montagues und Capulets im dritten Act ihn sofort mit einer Partitur beauftragen, wäre es selbst eine moderne Partitur des »Othello«, nachdem der Marquis d'Ivry bewiesen hat, dass er eine solche zu schreiben weiss und er sie an dem Tage schreiben wird, an welchem er, ledig der Fesseln des Noviziats und der Aufführung sicher, mit der vollen Freiheit eines wohlerworbenen und imponirenden Renommées, Shakespeare näher tritt, entschlossen ihm Schritt für Schritt zu folgen, wie Dante seinem Virgil: *Tu sei il mio maestro e il mio signore.*

L. v. St.

Aus Stuttgart.

(Schluss.)

Zum erstenmale kam Frau Amalie Joachim nach Stuttgart und beehrte uns mit einem Concert (18. April), unter Betheiligung des Herrn H. Barth, Hofpianisten des deutschen Kronprinzen. Sie sang die Arie *»Che farò senz' Euridice«* aus Gluck's »Orpheus« (mit deutschen Worten), drei Lieder von Schubert, drei von Schumann, vier von Brahms und das schöne »Lithauische Lied« von Chopin, dessen Text jedenfalls Uebersetzung eines echten Volkslieds ist. Der seelische Ausdruck in ihrem Gesang, der wahrhaft künstlerische, nirgends gekünstelte Vortrag bedürfen nicht erst des Rühmens. Die Stimme, wo sie noch völlig ausreicht, ist eine der edelsten die man hören kann; dennoch mischte sich in den Genuss das leise Bedauern, dass er unserer Stadt nicht auch in einer früheren Zeit gegönnt worden war. — Herr Barth spielte zuerst *»Douze études symphoniques en forme de Variations«* Op. 13 von Schumann, die man aus guten Gründen nicht oft hört. Schumann hätte besser gethan, das Beiwort *»symphoniques«* wegzulassen. Die Composition wird von Pianisten als Etüde sehr zweckmässig und fingerstärkend befunden; ihr musikalischer Gehalt ist unbedeutend, trotz dem ersichtlichen Streben bedeutend und grossartig zu scheinen. Ist die sechste oder siebente Variation vorbei, sehnt man sich mehr und mehr nach der zwölften. Die Wiedergabe durch Herrn Barth strotzte von Kraft, so dass ein naiver Zuhörer meinte, derselbe könne früher Reiterofficier gewesen und an furchtloses Einhauen gewöhnt sein, — eine seltsame Hypothese über die Vorgeschichte einer Virtuosenhand! Bei Herrn Barth's zweiter Nummer, der Beethoven'schen Esdur-Sonate Op. 81 (*Les adieux* etc.), der man mit einiger Sorge entgegensah, war glücklicherweise von solcher Ueberkraft nichts zu bemerken; und bei der nächsten Nummer, Nocturne und Impromptu Op. 36 von Chopin, hatte sie sich in ihr Gegentheil verwandelt, in mildestes Säuseln, aus welchem nur ein paarmal an stärkeren Zwischenstellen das alte Fortissimo gewaltig aufbrauste. Herr Barth spielt Alles mit vollendeter Fertigkeit; es scheint, er habe zeigen wollen, dass diese sich im Pianissimo ebenso bewähre wie im Fortissimo; vielleicht auch ist es in Berlin neueste Mode, Contraste möglichst scharf herauszuheben. Sehr hübsch war der Vortrag eines Allegretto in Es von Schubert (aus dem Nachlass), auf welches zum Schluss die »Aufforderung zum Tanz mit Arabesken« von Weber-Tausig folgte. Armer Weber! Ich habe das Stück nie von Tausig selbst gehört, hoffe indess, Herrn Barth's Auffassung und Ausführung werde nicht durch eine auf Tausig zurückgehende Tradition eingegeben sein. Die Aenderungen, Aufstutzungen, nichtssagenden Umgaukelungen des lieblichen Originals sind schon unter schonenden Fingern unerfreulich genug, werden aber gänzlich widerwärtig wenn das Spiel zu verstehen giebt, der kleinbürgerliche Carl Maria sei nur eben gut genug, als Mannequin zu dienen, dem man goldflitterige Kleider überwirft; die rauschende Seide des Gewandes wolle man bewundern lassen, und wo noch eine Hand des Trägers aus dem Aermel hervorsieht, müsse man diese ausdrücklich als eine hölzerne decla-riren. Wer den Saal vor dem letzten Stück verlassen hätte, würde einen angenehmeren Eindruck mit fort genommen haben.

Die vierte (letzte) Quartett-Soirée der Herren Singer, Wehrle, Wien, Cabisius am 21. April war geschmückt durch Mitwirkung der Pianistin Frau Johanna Klinckerfuss. Das Programm umfasste drei Nummern: das Gdur-Quartett Mozart's, das Clavierquartett Op. 47 von Schumann und ein Streichquartett (F-dur, Op. 7) von Otto Dessoff. — Frau Klinckerfuss, vormals als Fräulein Schulz eine ausgezeichnete Schülerin des Conservatoriums, in dessen Prüfungsconcerten sie immer eine der ersten Zierden bildete, hatte meines Er-

innerns seit ihrer Verheirathung nicht mehr öffentlich gespielt; ihr Wiedererscheinen vor dem Publikum wurde mit allgemeiner Freude begrüsst, und in dem Clavierpart zu Schumann's Quartett bewies sie, wie viel ihr Vortrag an Selbständigkeit und Tiefe der Auffassung noch gewonnen hat. — Das Quartett von Dessoff (für Stuttgart eine Neuigkeit) sprach sehr an; es ist durchaus frisch, im Ganzen einfach gearbeitet, doch voll gesunder Gedanken und ohne den modernen Anspruch, ganz absonderliche Dinge in die Geigen hineingeheimnissen zu wollen. Ein beinahe volksthümlich gehaltenes Andantino musste wiederholt werden.

An demselben Abend gab Herr Stritt (jetzt bei der Carlsruher Oper angestellt) ein Concert. Die Collision war mir unlieb, um so mehr, als ich schon das erste Concert, mit welchem vor ungefähr einem Jahre der ehemalige Schauspieler und angehende Sänger sich von Stuttgart verabschiedet hatte, nicht besuchen konnte. Wenn Stritt's seitdem fortgesetzte und noch weiter fortzusetzende gesangliche Ausbildung gleichen Schritt hält mit seinem schauspielerischen Talent, lässt sich von der Umlenkung zur Oper günstiger Erfolg erwarten. Ueber die Stimme wurde mir gesagt, sie sei kraftvoll und schön, aber kein reiner Tenor, erinnere vielmehr im Klang öfters an einen hohen Bariton. Ist das richtig, so könnte es die Sängerlaufbahn erschweren; ich kann mir aber eine Stimme von so zwitterhafter Natur nicht vorstellen.

Der 30. April brachte den vierten Kammermusik-Abend der Herren Pruckner und Genossen, denen sich diesmal auf Einladung Herr A. Tobler angeschlossen hatte. Der instrumentale Theil bestand aus Mozart's G dur-Trio, dem C moll-Trio Op. 66 von Mendelssohn und einer Sonate für Clavier und Violoncell von Hans Huber (D-dur, Op. 33). Herr Tobler trug zuerst eine Arie aus Händel's Oratorium »Susanna« vor, dann eine altitalienische Arie (»*Spirti rei*«), ein altdeutsches Lied aus dem Jahre 1549, Venetianisches Lied von Schumann, und »Das Lied vom Herrn von Falkenstein« von Brahms. Jene italienische Arie war der schätzenswerthen Sammlung altitalienischer Canzonetten und Arien entnommen, welche 1875 durch August Lindner herausgegeben und von Jul. Stockhausen mit einem Vorwort versehen worden ist; wir erfahren aus diesem Vorwort, dass die Compositionen, für deren Entstehungszeit Stockhausen die Periode von etwa 1625 bis 1750 annimmt, in einer alten Handschrift ohne Angabe der Componisten vorgefunden wurden. Die gewählte Arie, von leidenschaftlichem Charakter, erfordert Gewandtheit und Sicherheit in raschen Coloraturen, welche Herrn Tobler zu Gebote steht. Die in der Händel'schen Arie (Larghetto) vorkommenden, sanft wiegenden Coloraturen verlangen wieder eine etwas andere Art von Schulung; nicht jeder in volubilen Läufen geübte Sänger oder Geiger versteht bei mässigerem Tempo an sich zu halten und die Gleichwerthigkeit der Noten zu bewahren. Jene schöne und sehr schön gesungene Arie ist die des Joachim, mit welcher der zweite Act des Oratoriums anfängt; durch kurze Reise von der Gattin (Susanna) getrennt, versenkt er sich in die Erinnerung der Tage, wo er mit ihr am Ufer des Euphrat dem Spiel der Wellen zugeschaut; die colorirten Stellen des Gesangs malen dieses Spiel. Es ist zu beklagen, dass die meisten Fachmusiker ausser wenigen Oratorien und ein paar einzeln erschienenen Opernarien fast gar nichts von Händel kennen; in jedem Oratorium und jeder Oper finden sich Perlen, welche auch das heutige verwöhnte Publikum im Concert geniessen könnte. »Susanna« ist voll solcher Perlen, aber nur die von Stockhausen gern gesungene Arie des »ersten Richters« hat man bisher öfters gehört, obwohl sie nicht gerade zu den hervorragenden gehört; eine Sopranistin von Geschmack würde z. B. mit der von so reizender Begleitung der Streichinstrumente umspielten Arie Susanna's vor dem Bade zwar nicht »Furore«, aber entschiedenes Glück machen, und die beiden Romanzen der Dienerin wären geeignet, das Vorurtheil zu zerstören, als habe Händel keine ganz einfache, volksmässige Musik geschrieben. Jedes Hervorholen aus unbekannt gebliebenen Werken Händel's ist dankbar anzuerkennen.

Die Mängel des Clavierunterrichts am Wiener Conservatorium und den sonstigen Instituten jener Stadt bespricht in einer kleinen Broschüre (»Die Misère des Wiener Clavierunterrichtes« etc. Wien 1879.) W. Schwartz, welcher selber »Inhaber und Director eines Musik-Institutes für Clavierspiel in Wien« ist, also jedenfalls »zum Geschäft« gehört und überdies eine umfassende, sämmtliche Bildungsstufen berücksichtigende Clavierschule veröffentlicht hat. Der Verfasser bezeichnet das Verfahren seines Concurrenten Horak, dessen grossprahlerische Clavierschule von uns früher (s. Jahrg. 1876 Sp. 375) recensirt ist, als arge Reclame, die nicht einmal ihrem Urheber auf die Dauer pecuniären Nutzen, wohl aber dem öffentlichen Geschmacke und der guten musikalischen Bildung grossen Schaden bringe — und wendet sich im Uebrigen besonders dem allbekannten Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zu. Die Besprechung hat auch für ferner Stehende Interesse, weil jenes Institut sich gleich den meisten Wiener Theatern in einer Krise befindet, die über dasselbe nicht plötzlich oder in Folge des »Krachs«, gekommen, sondern als ein natürliches Resultat vieler Sünden erwachsen ist. An den Früchten hat auch der Nichtwiener den Geist, oder vielmehr die ordnungslose Willkür, durch welche die Leitung dieses schönen Instituts seit langer Zeit gekennzeichnet war, abschätzen können. Die Wiener musikalische Presse ist zu einem guten Theile mitschuldig an diesen Uebelständen. Nun wurde die alte Idee, die Anstalt in ein Staatsinstitut zu verwandeln, wieder hervorgesucht, um der Noth zu steuern, — bis man endlich sogar bei dem Plane anlangte, zum Besten Szegedin's und des Wiener Conservatoriums eine grosse Lotterie zu veranstalten! Greller kann der eingetretene künstlerische Bankrott nicht illustrirt werden. Herr Schwartz sagt hierüber:

»Die Errichtung eines Clavier- und Musik-Pädagogiums wäre eine sehr verdienstliche Aufgabe für den Staat und würde, wenn die alljährig aus Staatsmitteln für Musikzwecke ausgewiesenen Gelder für den obigen Zweck verwendet würden, gewiss mehr Nutzen und Vortheil als jetzt bringen, weil gute, wirklich methodisch gebildete Musiklehrer auch dem Publikum zu Gute kommen. Es war schon öfter die Rede davon, dass der Staat veranlasst werden soll, das jetzige Musik-Conservatorium zu übernehmen. Selbstverständlich kann damit nicht die jetzige Ausdehnung dieser Musikschule, sondern blos die letzte Ausbildung gemeint sein. Sollte diese Uebernahme stattfinden, so wäre der Zeitpunkt gekommen, wo eine Reorganisation auch der anderen Musikschulen eintreten könnte und müsste. Dieses kais. Musik-Conservatorium hätte dann die höchste Ausbildung bei allen Instrumenten und zugleich das Musik-Pädagogium — letzteres mit Uebungsschule in der auch ärmere Talente untergebracht werden könnten, zu übernehmen, während die übrigen selbständigen Privat-Musikschulen unter der doctrinellen Aufsicht und Schutz einer Musik-Behörde, sich im System und Ziel der Hochschule als Vorbildner anzuschliessen hätten. Nur unter der Bedingung einer Umgestaltung der gegenwärtigen Musikschulen hätte die Uebernahme des Conservatoriums durch den Staat einen Sinn und Nutzen. Unter Belassung der jetzigen Musikunterrichts-Verhältnisse bliebe auch die Misswirthschaft bestehen und wäre wohl dem Conservatorium, nicht aber der Kunst geholfen. Doch die Uebernahme des Conservatoriums durch den Staat scheint zu Wasser geworden zu sein: weil der neueste durch die Zeitungen colportirte Plan eine grosse Geldlotterie in Aussicht stellt, die zum Besten der Szegediner und des »hilfsbedürftigen« Wiener Conservatoriums in's Leben treten soll. Kein Zweifel, dass das unverschuldete grosse Unglück Szegedins das »verschuldete« Wiener Conservatorium, dem nach des Conservatoriums-Präsidenten eigenen Worten »materielle Hilfe nicht rasch genug gebracht werden kann«, retten wird. Auch dieses Project ist zu Wasser geworden.«

Ueber den Clavierunterricht dieses Instituts, welches für die musikalisch-pädagogischen Verhältnisse des Kaiserstaates immerhin eine massgebende Bedeutung besitzt, spricht der Verfasser sich denn in nachstehender Weise aus.

»*Die Heranbildung von Clavierlehrern am Wiener Conservatorium.* Ein diesem Conservatorium sehr nahestehender Herr — Musik-Fachmann — soll sich geäussert haben: »Soll das Wiener Conservatorium gut sein, so müssen die Hälfte Lehrer und die Hälfte Schüler dasselbe verlassen.« Eine seit Jahren nicht mehr erscheinende Wiener

Kunst- und Musikzeitung wieder meinte, das Wiener Conservatorium habe den Ruf als eines der ersten in der Welt. Das sind doch gewiss Widersprüche, wie sie stärker nicht auftreten können. Nach meiner Ansicht sind aber beide Aeusserungen falsch, insofern ich sie auf den dortigen Clavierunterricht beziehe. Denn weder würde das Wiener Conservatorium besser, wenn auch die minder guten Lehrer und Schüler daraus entfernt würden, weil das Mangel- und Fehlerhafte nicht allein in Lehrern und Schülern, sondern auch im Princip des Unterrichtes, in der Anlage des Ganzen, in den einseitigen Mitteln, die zum Ziele führen sollen, ja theilweise im Unterrichtsstoff selbst liegt, noch kann dieses Conservatorium in seinem jetzigen Bestande und seinen Zielerfolgen, wie wir weiter sehen werden, als eines der ersten in der Welt betrachtet werden, denn: Neun Zehntel der Wiener Conservatoriums-Clavierschüler besuchen dasselbe, um einstens als Clavierlehrer ihr Fortkommen zu suchen, und zehn Zehntel absolviren dort und können nicht unterrichten, d. h. sind keine Lehrer geworden, denn das letzte Zehntel das Virtuos werden will, vom Concertgeben aber nicht, sondern blos vom Unterrichtgeben leben kann, hat dort auch nicht unterrichten gelernt, weil am Wiener Conservatorium Clavierunterrichts-Methode überhaupt nicht gelehrt wird. Alle jetzt bestehenden bedeutenderen Conservatorien Deutschlands sind schon seit Jahren zur Ueberzeugung gelangt, dass selbst der beste Spieler als solcher noch immer nicht das Können zum Lehren besitzt; dass Spielen und Lehren eben zwei ganz verschiedene Dinge sind; dass beim Lehren weniger das eigene Spiel als vielmehr eine gute Unterrichtsmethode den Ausschlag giebt; dass es ausgezeichnete Lehrer giebt, die weniger gute Spieler sind, dass aber die besten Virtuosen ohne methodische Kenntnisse immer die schlechtesten Lehrer bleiben; dass Methode erlernt werden soll und sein will, und dass mit dem blossen Spielenlehren und -lernen, wie am Wiener Conservatorium, nur die eine Hälfte, jedenfalls die effectmachende, täuschende Arbeit gethan ist. Das Alles haben auswärtige Conservatorien eingesehen und Clavierunterrichts-Methode eingeführt, nur das Wiener noch nicht. Es verfehlt daher vollständig das von ihm erwartete Ziel und kann mithin nicht eines der ersten Conservatorien in der Welt sein. Eben weil in Wien noch keine Clavierunterrichts-Methode gelehrt wird, ja nicht einmal das Princip von deren Nothwendigkeit noch anerkannt ist, erkennt auch das Publikum in jedem Clavierspieler schon einen Clavierlehrer, was auch von Jedem, der nur halbweg die Tasten kennt, genugsam ausgebeutet wird. Daher ein grosses musikalisches Proletariat unter den Clavierlehrern.

»*Der Clavierunterrichts-Dualismus des Wiener Conservatoriums in den Vorbereitungsclassen.* Diese jetzt bezeichnete Unterlassungssünde, nämlich das Fehlen der Clavierunterrichts-Methode wirkt aber unter den jetzigen Unterrichtsverhältnissen geradezu verheerend auf den dort heranzubildenden Clavierlehrer. Indem der Letztere als blosser Spieler, ohne methodische Kenntnisse seine Ausbildung erhält, ist die Art, wie er diese bei dem Anfangsunterricht empfängt, die fehlerhafteste und verkehrteste, die sich zur Erreichung des eigentlichen Zieles nur denken lässt. Der Clavierschüler als künftiger Clavierlehrer erhält dort in den ersten Jahren des Anfangsunterrichtes — also gerade zu einer Zeit, wo der theoretisch-praktische Unterricht als einheitliches Ganze, als Gesammtlehre zur einstigen Benutzung gelehrt werden soll — im Clavierspielen, in der Harmonie — sogar auch in der Musiklehre, in jedem dieser drei Fächer von einem anderen Lehrer Unterricht. Angenommen, jeder dieser Gegenstände wird in der möglichst vollkommenen Weise gelehrt — was aber beim dortigen Anfangsunterricht durchaus nicht der Fall ist — und der Schüler sammelt sich auch in jedem dieser Gegenstände gute Kenntnisse, so bilden sie doch nichts weniger als ein zusammengehöriges, systematisch ineinandergreifendes, mustergiltiges, zur Nachahmung taugliches Ganze, und der Schüler weiss bei seinem späteren Unterrichtgeben nicht, was er eigentlich damit anfangen soll. Er soll als Lehrer sein Erlerntes seinen Schülern als geschlossenes, zusammenpassendes, systematisch geordnetes Ganze vortragen, wie man es eben von einem mustergiltigen Unterricht verlangen kann, hat aber davon keinen Begriff, weil er Alles zerstückt, unzusammenhängend und nicht zusammenpassend erlernt hat. Er weiss nicht wie er das praktische Spiel der Theorie und die Theorie der Praxis anpassen soll, und wie sie beide Hand in Hand den systematischen Unterrichtsstoff ausmachen. Er weiss nicht wie sich beide Gegenstände nutzbringend vereinigen lassen, und auch nicht, wie, wann und wo er dieselben vorzutragen oder was er mit dem Ganzen anzufangen hat. Das Resultat von diesem Allen ist, dass ein grosser Theil der dort absolvirten Schüler bei ihrem Unterrichtgeben die Theorie ganz weglassen, und nur das praktische Spiel, dieses aber nur in einer ganz unzusammenhängenden, systemlosen einseitigen Form cultiviren. Und das nennt man dann die berühmte Conservatoriums-Methode. Dieses jetzt Gesagte ist nicht nur meine durch vielseitige Beobachtung erlangte Ansicht allein, sondern auch der vieler intelligenter Conservatoriumsschüler selbst, von denen nicht wenige, weil ihnen diese Methode zum Kunstzwecke nicht genügt, dieselbe auflassen und eine andere bessere einführen.

»*Der Clavierspiel-Uebungsstoff des Wiener Conservatoriums.* Die Clavier-Ausbildungsclassen dieses Conservatoriums verdienen in Bezug auf Unterricht und Unterrichtsstoff alle Anerkennung, sie leisten Vorzügliches im Spiel, obwohl die besondere Schaustellung hervorragender Talente den Effect mehr als nothwendig hervorkehrt. Was aber räumlich wie künstlerisch durchaus tadelhaft ist, das sind die seit einigen Jahren dort eingeführten zwei Jahrgänge Vorbereitungs-, und ein bis zwei Jahrgänge Vorbildungsschule (man nennt den Anfangsunterricht dort so), die wohl nach pecuniärer Seite für dort eine Nothwendigkeit, in künstlerischer Hinsicht aber nichts weniger als Muster sind, denn 1. wirkt gerade in diesen Jahrgängen der Unterrichts-Dualismus für angehende Clavierlehrer, wenn als Muster betrachtet, aus obigen Gründen schädlich, 2. soll der jetzige Vorbereitungs- und Vorbildungsunterricht des Conservatoriums, wenn es ein solches sein will, den Privatlehrern und Schulen überlassen bleiben: denn ein Conservatorium soll eine Hochschule, eine Art Universität sein, und sich nicht mit dem a-b-c Musik-Unterricht befassen. 3. Ist der bei dem dortigen Anfangsunterricht angewandte Uebungsstoff für eine feste, zur allseitigen Ausbildung bestimmte Grundlage nicht vollständig, daher als solcher nicht durchgreifend, nutzbringend und vorbereitend für die weitere Durchbildung. Ein allseitig ausbildender Clavierunterricht muss schon in den ersten Jahren des Lernens sämmtliche Grundspielarten, die dann in weiterer Folge die höhere und höchste Ausbildung erlangen, in der einfachen Form in technischer wie rhythmischer Beziehung vorbereitend vorführen, d. h. jede technisch eingeübte Grundspielart muss mehr oder weniger auch mit Hinzutritt des Rhythmus in speciell dafür gearbeiteten Uebungen, Etuden und Tonstücken als technisch-rhythmischer Uebungsstoff auftreten und eingeübt werden. Diesen aus den Grundspielarten hervorgegangenen technisch-rhythmischen Uebungsstoff möchte ich den speciellen nennen; während die Sonatinen von Clementi, Kuhlau, die kleinen Etuden und Tonstücke von Bertini u. s. w., die mit geringer Ausnahme auf blosses Tonleiterspiel hinausgehen, und nicht für bestimmte Spielarten geschrieben und auch nicht aus ihnen hervorgegangen sind, zu den allgemeinen oder Ausgleich-Uebungsstoff gehören. Dieser letztere Uebungsstoff wird nun mit nur geringer Ausnahme in den Vorbereitungsclassen des Wiener Conservatoriums verwendet, während ein grosser Theil der Grundspielarten und Doppelgriff-Uebungen und deren Zerlegungen technisch wie rhythmisch zum Nachtheile der allseitigen Ausbildung und des Blattspieles einfach übergangen werden. Welcher Uebungsstoff besser, der specielle oder der allgemeine, ist leicht einzusehen. Der specielle, der auch den allgemeinen als Aushilfsstoff benutzt, fundamentirt allseitig, der allgemeine nur einseitig. Der erstere geht direct auf ein bestimmtes Ziel los, bereitet die Grundfesten des ganzen Clavierspieles in einer umfassenden Ausdehnung systematisch vor, der allgemeine arbeitet ins Unbestimmte, und hat da ein späterer Unterricht wieder nachzuholen, was früher versäumt wurde. Dies ist in kurzer Skizze und in der Hauptrichtung das Thun und Lassen des Clavierunterrichtes am Wiener Conservatorium. Aus dem Gesagten ist zu ersehen, nach welcher Richtung die Leistungen dieses Kunsttempels gehen, und nach welcher sie, als Muster betrachtet, gehen sollten. Und warum entspricht dieses Conservatorium nicht den Anforderungen des Fortschrittes und der Zeit? Es sind zwei direct eingreifende Hemmnisse da, deren eines aus Kunstegoismus und Unkenntniss, das andere vielleicht aus einer anderen Ursache aus dem Conservatorium das nicht werden lässt, was es werden und sein soll! Doch davon, wenn nothwendig, später.

»*Die Folgen dieser Unterlassungen.* Bevor ich weiter gehe, will ich jedoch bemerken, dass das Conservatorium nicht allein für die weiter bezeichneten Folgen verantwortlich gemacht werden kann, denn die einseitigen Unterrichtszustände waren schon da, bevor sich das Conservatorium die jetzige räumliche Ausdehnung gab. Aber dafür verantwortlich — weil einflussreich und tonangebend — muss es gemacht werden, dass es diese Uebelstände nicht nur nicht erkannte und nicht Abhilfe brachte, sondern vielmehr acceptirte in einer Form, in der die verheerenden Lücken gelassen und durch forcirte Spieleffecte und äusseren Glanz das Uebel noch vermehrt wurde. Wie schon früher bemerkt, hat man sich in Wien durch den sehr hervorgekehrten Spielglanz des Conservatoriums daran gewöhnt, den Clavierunterricht desselben als Muster, als Vorbild zur Nachahmung zu betrachten. Man ahmt nicht nur die Unterrichts-Manier nach, sondern benutzt auch denselben Uebungsstoff, wenn auch die Motive in den meisten Fällen nur die etwa daraus zu hoffenden pecuniären Vortheile sind. Ja, das Wiener Publikum verlangt mit Vorliebe Schüler des Conservatoriums zu Clavierlehrern, wenn auch ausgebildete Schüler anderer Lehrer eben so gut wie diese spielen und noch besser unterrichten können. Es giebt daher eine Menge Clavierlehrer, die sich als Conservatoriumsschüler ausgeben, die dasselbe aber nie gesehen und keine Idee von dem dortigen Un-

terricht haben. Ist aber schon das Original lückenhaft, in sich selbst nur durch einen grossen Druck auf den Schüler durchführbar, wie viel mehr erst die Nachahmung! Denn da bei dieser in den meisten Fällen die gezwungene tägliche forcirte Uebungszeit wegfällt, der Effect mit dem Schüler aber wegen der Existenzfrage des Lehrers den Eltern vis-à-vis aufrecht erhalten werden muss, die Concurrenz der berufenen wie unberufenen Lehrer gerade hier zum Nachtheile des Unterrichtes mächtig in die Schranken tritt, so ist es ganz begreiflich, dass dieser einseitige Unterricht wie die Methode selbst noch viel einseitiger zum blossen Gerippe wird, das schliesslich, weil jeder auf irgend seine Art den meisten Nutzen aus dem Unterricht ziehen will, zur Reclamemacherei und Schwindelei führt. Und weiter, was sind die Folgen dieser Reclamschwindelei? Unaufhaltsam verzehrt sie auch das vorhandene Gute, indem selbst die besten Lehrer durch diesen Schwindel, der leider förmlich unterstützt und gutgeheissen wird, und durch das Floriren desselben, durch das bessere Bezahlen dieser leeren Merkischreierei ganz muthlos und verzagt werden müssen. Sie finden auf reelle gediegene Weise ihr Fortkommen nicht mehr, es sind ihnen durch diesen Schwindel die Hände gebunden, das Publikum erkennt nicht den guten soliden Unterricht, derselbe ist lahmgelegt und untergraben, man könnte sagen todtgeschrieen! Wäre zu wundern, wenn die besseren Lehrer, weil sie eben auch vom Unterricht leben müssen, und über ihr Wollen hinaus keine pecuniären Opfer bringen können, wenn sie selbst zur Einseitigkeit, zur Reclame und zum Schwindel, mit anderen Worten zur Täuschung des Publikums greifen würden? Man wirft oft gewissen Geschäftstreibenden vor, dass sie betrügen, und das empfohlene Concurrenz-Gegenmittel sei, man mache es auch so! Soll dieser Satz auch auf den Clavierunterricht angewendet werden? Sollen wir, die wir im Stande sind, einen vorzüglichen allseitigbildenden, der Zeit und dem Bedürfniss entsprechenden Unterricht zu ertheilen, des Druckes willen, der auf uns lastet, auch Reclame machen, schwindeln, einen einseitigen schlechten Unterricht ertheilen und dadurch die Leute betrügen? Der Schuster, wenn er einen guten dauerhaften Stiefel macht, findet Anerkennung und dadurch sein Fortkommen, der beste Clavierlehrer aber selten! Je besser, sachverständiger und der Kunst entsprechender er unterrichtet, je früher geht er hier zu Grunde, wenn ihm die Umstände nicht etwa durch eine dominirende Stellung, von der aus er Respect einflösst, begünstigten. Ich habe schon so manchen tüchtigen und vorzüglichen Clavierlehrer getroffen, der jammernd die Hände rang und fragte, wo doch diese Clavierunterrichts-Wirthschaft noch hinführen wird? Jedenfalls zum gänzlichen, allgemeinen Ruin des Unterrichtes und des Könnens! Warum soll auch der strebsame Lehrer noch fernere Opfer bringen, warum noch länger seinen Kopf zum Nachdenken anstrengen, warum soll er sich seinem Berufe mit Leib und Seele hingeben, um das möglichst Vollkommene darin zu leisten, wenn Reclammacher und Schwindler durch absolut schlechte Leistungen sich nicht nur einen Namen machen, sondern auch die pecuniären Vortheile davon haben. Ist ein Clavierunterrichts-System noch länger aufrecht zu erhalten, das so verderbliche Folgen nach sich zieht, das demoralisirend auf das Können, vernichtend auf den Fortschritt und ermuthigend für den Schwindel wirkt? Das sind die Consequenzen einer fehlerhaften und einseitigen Grundlage, die, wäre sie gut, nur Gutes und Gediegenes, nicht aber Schlechtes aufkommen liesse!« (S. 7—13.)

Es ist nicht zu bezweifeln, dass die Bemerkungen des Herrn Schwartz auf einen handgreiflichen Uebelstand gerichtet sind. Und wäre es nur der Clavierunterricht des Conservatoriums der Musikfreunde allein, von welchem sich etwas Nachtheiliges sagen liesse! Aber die genannten Uebelstände sind durchaus allgemeiner Art; eben dies ist der Grund, weshalb wir sie hier besprechen. Die Behandlung der verschiedenen Lehrfächer, das Concertwesen, die Verwaltung jenes Instituts — alles ist gleichmässig zerfahren und war es seit langer Zeit. Alles schien auf den Schein berechnet, mit allen möglichen Mitteln wurde nach dem Tageseffect gehascht, wie von einem Privatunternehmer, dessen Existenz die einer Eintagsfliege ist. Das ganze Gebahren war auffallend würdelos. Der verstorbene Herbeck war die Incarnation dieser Zustände; die »Gesellschaft der Musikfreunde« wurde der Durchgang seines meteorartigen Aufleuchtens als kaiserlicher Hofoperndirector, und die Gesellschaft der Musikfreunde war der Fleck, auf welchen er als ausgebrannte Sternschnuppe wieder zurück fiel. Wenn ein Verderben allgemein werden will, so findet man immer, dass Diejenigen mit Blindheit geschlagen werden, welche in der Lage waren, demselben rechtzeitig steuern zu können. Bei den verwegenen Kletterversuchen, welche der durch Ehrgeiz und Eitelkeit aufgestachelte Herbeck unternahm, fand sich ein grosser Haufe, welcher ihm die Stange hielt, aber Niemand der ihm vorstellte, dass sein Aufstreben nicht von entsprechender innerer Kraft getragen sei. Man liess alles über sich ergehen, auch das Sonderbarste, und Jeder schien unter den veränderten Verhältnissen nur daran zu denken, wie er sich in denselben nach seiner Bequemlichkeit einrichten könne. Und zwar waren in diesem Punkte alle Parteischattirungen einig — das sicherste Kennzeichen der allgemeinen Blindheit. Unsere Zeitung war, soviel wir wissen, das einzige Blatt, welches Herbeck's Wirksamkeit in solcher Umgebung als gefährlich und verderblich bezeichnete. Es geschah nur, um die Zustände zu kennzeichnen, nicht aber in der Meinung, an denselben irgend etwas ändern zu können; wir haben sogar verschmäht, in dieser Hinsicht uns derjenigen Mittheilungen zu bedienen, welche uns von Wien aus zur Verfügung gestellt wurden. Herbeck erliess damals, seiner Natur entsprechend, eine in pöbelhafter Sprache abgefasste Kundgebung gegen den Herausgeber dieser Zeitung;*) solches geschah vor beinahe zehn Jahren, und als er später wieder Dirigent der Gesellschaftsconcerte wurde, war jenes Institut plötzlich »aus Ersparungsrücksichten« nicht mehr im Stande, die Allgemeine Musikal. Zeitung halten zu können. Das Schweigen der Wiener über ihre eigenste musikalische Angelegenheit ist es nun gewesen, wodurch diese um alle gedeihliche Entwicklung gebracht ist. Wien kann allerdings viel sündigen, ohne schnell musikalisch so tief zu sinken, wie manche andere Stadt, denn der Musiksinn ist dort in einer Weise lebendig, dass er sich nach der einen oder andern Richtung immer wieder Bahn bricht. Aber unserer Epoche eigenthümlich und von einer Bedeutung, welche erst die Zukunft erkennen wird, ist das Bestreben, mit Hülfe öffentlicher Musikschulen diese Kunst zu einem wahren Gemeingut zu machen. Solche Schulen drängen also naturgemäss dahin, sich zu concentriren und als staatliche Institute einen festen Bestand zu erhalten. Ohne eine derartige Sicherung ist kein dauerndes Wirken möglich. Das genannte Wiener Institut würde nun ohne Zweifel früher, als manches andere, in diesen sicheren Hafen eingelaufen sein, einmal wegen seiner Stellung, die es den höheren Gesellschaftskreisen nahe bringt, und sodann wegen seiner Vereinigung von Musiklehre und selbständigen musikalischen Aufführungen. Wir glauben, es wäre noch vor zehn Jahren verhältnissmässig leicht gewesen, diese Wandlung zu vollziehen; es war nur nöthig, rechtzeitig die Sache höher zu stellen als die Personen. Aber genau das Umgekehrte ist der Fall gewesen — die Gesellschaft der Musikfreunde gab sich her zum Versuchsfelde der ehrgeizigen Bestrebungen Einzelner. Wir richteten unsere Bemerkungen seiner Zeit gegen Herbeck von dem Augenblicke an, wo es klar wurde, dass er seine Position bei der »Gesellschaft der Musikfreunde« nur benutzte als Etappe auf dem Wege zur kaiserlichen Hofoper. Die Verblendung, in welcher Herbeck befangen war, wurde auch von allen Uebrigen getheilt, und so steuerte man hurtig auf die Grosse Oper los, statt mit aller Kraft ihr gegenüber dem Grossen musikalischen Concert, wie es durch die »Gesellschaft der Musikfreunde« gepflegt werden musste, endlich zu seinem Rechte zu verhelfen. Die Folge davon ist der bankrottähnliche Zustand, bei welchem man nunmehr angelangt ist.

*) In jenen, nach vieler Umfrage endlich in den »Signalen« zum Abdruck gebrachten Zeilen ist das einzig Thatsächliche die Verwechselung der Worte »angeblich« und »vorgeblich«, welche er vornimmt, um mir darauf hin eine Verleumdung zu imputiren. Ich hatte nämlich von einem prahlerisch angekündigten Concerte berichtet, der Ertrag werde »angeblich« für diesen oder jenen Zweck verwandt werden, was sprachlich völlig correct ist, weil vorläufig nur die blosse Angabe vorlag, der thatsächliche Beweis aber noch fehlte. Man sagt allgemein z. B. »Der Mann ist angeblich aus Posen«, nicht um damit zu bezweifeln, dass er aus Posen sein könne, sondern nur um zu sagen, dass einstweilen noch die sichere Legitimation darüber fehle. Für Behauptungen aber, deren Grundlosigkeit vorweg angedeutet werden soll, haben wir das Wort »vorgeblich«. Wer beide Ausdrücke in einander schiebt, der kann natürlich sehr leicht von Verläumdungen reden. Als Herbeck dieses that, secundirte Herr Hanslick ihm sofort mit der sehr dreisten Behauptung, Herbeck habe mir »verläumderische Entstellungen nachgewiesen«. Auch Herr Schelle soll damals etwas Aehnliches gegen mich zu Papier gebracht haben, was ich aber niemals gesehen habe. Um diesen Kundgebungen die ihnen gebührende Wichtigkeit zu lassen, habe ich seiner Zeit kein Wort darauf erwidert. Das letzte, was ich bis dahin von Herrn Schelle empfangen hatte, ging mir unter der Anrede »lieber Freund« zu; ich meine also, er hätte zum würdigen Beschluss unserer musikwissenschaftlichen Freundschaft auch wohl noch sein Contrapapier mir zusenden können. Es ist doch etwas Herrliches um einen festen Charakter. Und was thut man nicht alles, um seinen bequemen Sessel in der Oper und das Prädicat einer grossen musikkritischen Autorität sich zu bewahren.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. Juni 1879. **Nr. 24.** XIV. Jahrgang.

Die Musik der alten abyssinischen Kirche.

1.

Eine der merkwürdigsten Bildungen des Christenthums ist die Kirche in Abyssinien. Jenes Volk, welches jetzt ganz verwildert ist, erreichte zu dieser Zeit eine grosse Blüthe. Die abyssinische kirchliche Literatur ist sehr reich und unter ihr befinden sich auch viele Sammlungen von Gesängen mit Musikzeichen, die um so werthvoller sind, weil sie in ihrem Grundstamm auf die Zeit unmittelbar vor dem Auftreten des Islam zurückgehen, also einer Epoche angehören, welche nicht nur musikalisch äusserst dunkel, sondern auch durch den Mangel an musikalischen Documenten gekennzeichnet ist. Leider erstreckt sich dieses Dunkel auch auf die abyssinische Musik, denn diese ist bisher nur von aussen angesehen, aber noch nicht sachkundig untersucht. Wir wissen von ihr im Grunde nicht viel mehr, als von der alttestamentlichen Psalmenmusik.

Was im Folgenden mitgetheilt wird, betrifft zwar ebenfalls nur die Aussenseiten des Gegenstandes und lässt die Musikzeichen an sich gänzlich unberührt. Aber es entstammt den Mittheilungen des ersten Gelehrten dieses Faches, darf daher in den Thatsachen als zuverlässig angesehen werden. Die Bedeutung dieser Nachrichten ist aber keineswegs gering anzuschlagen.

Es giebt in der abyssinischen Kirche zweierlei Werke, welche die Kirchengesänge auf die einzelnen Sonn- und Feiertage, und bei den höchsten Festen die Gesänge für die Gottesdienste der einzelnen Tages- und Nachtstunden, Vigilien, Matutinen u. s. f. enthalten. Einige dieser Werke heissen D e g u â, ein bis jetzt noch etymologisch unerklärter Name, von dessen Sinn auch in der betreffenden Literatur eine sachkundige Beschreibung fehlt und den man daher vorerst nur allgemein als »Kirchengesangbuch« fassen kann, womit freilich für das Verständniss wenig gesagt ist. Die anderen Gesangwerke heissen theils M a v â s ĕ t (Responsoria, Antiphonae), theils V â z ê m â, was wieder nicht erklärt, sondern nur vermuthet werden kann. Handschriften dieser Werke existiren auf verschiedenen Bibliotheken, die wohl sprachlich, aber noch nicht musikalisch untersucht sind. Ueber das Verhältniss der Mavâsĕt zu den in Deguâ und Vâzêmâ enthaltenen Gesängen kann daher nur gesagt werden, dass sich aus den Worten oder Beschreibungen dieser Bücher kein Aufschluss ergiebt, sondern alles von einer dereinstigen Erklärung der Musikzeichen erhofft werden muss. Alle diese Gesänge sind nämlich in den Handschriften versehen mit Singzeichen oder Noten, die zum Theil äthiopische Buchstaben, zum Theil andere Zeichen sind. Eine Zusammenstellung und ein Versuch der Erklärung der wichtigsten dieser Zeichen ist bereits vor langer Zeit gegeben von *Villoteau* in dem bekannten grossen Expeditionswerke »Decription de l'Egypte« im XIV. Bande p. 270—299. (Ausg. von 1826.) Der gelehrte Mann hat in jenem Bande, welcher auf 485 Octavseiten die orientalische Musik abhandelt, auch alles über äthiopische Musik mitgetheilt, was er an Ort und Stelle von den Priestern erfahren konnte, und seine Darstellung wird immerhin den Ausgangspunkt, wenn auch nicht eigentlich die Grundlage weiterer Untersuchungen bilden müssen.

Wie soll man sich den Ursprung dieser Musikzeichen vorstellen? Die Verwendung der einheimischen Buchstaben als Notenzeichen weist offenbar auf griechischen Gebrauch, selbst die zwei verschiedenen Arten dieser Zeichen würden auf Griechenland deuten. Es mag sich deshalb eines Tages ergeben, dass die äthiopischen Musikzeichen sammt und sonders aus den griechischen hervorgegangen sind. Wie maassgebend die griechischen Wissenschaften und Künste, namentlich auch die Kunsttheorien, in jenen Jahrhunderten waren für sämmtliche Völker in der Nähe des Mittelmeeres, das beweisen uns die Araber. Bei den Aethiopen könnte man allerdings noch vermuthen, dass die zweite Gruppe von musikalischen Zeichen, in welchen keine Buchstaben zu erkennen sind, mit den hebräischen Accenten Verwandtschaft haben, also direct aus dem Morgenlande stammen; nur wird eine solche Vermuthung nicht unterstützt durch irgendwelche Tradition, welche den Ursprung der betreffenden Gesänge ebenfalls auf jene religiöse Urheimath zurückführte. Die Nachrichten geben vielmehr ganz entschieden dahin, dass die eigentliche Musik der abyssinischen Kirche als das freie Erzeugniss gottbegeisterter heiliger Männer anzusehen sei. Es fehlt ihnen auch nicht an einem nationalen einheimischen David, der J a r e d hiess; weiter unten werden höchst werthvolle Nachrichten über ihn folgen.

Ausser diesen eigentlichen Noten, die den Ton jedes Wortes bestimmten, giebt es dann noch viele, bis jetzt unerklärte Beischriften, über welche auch Reisende und Missionare, die längere Zeit in Abyssinien gewesen sind, nichts zu sagen wissen. Vor allen Dingen gehören hierher die drei Wörter Geĕz, Ezl und Ararai, von denen man aber aus analogen Fällen der römischen Kirche mit ziemlicher Sicherheit annehmen kann, dass sie soviel bedeuten wie Singweise, Ton, Modus. Denn bei den einzelnen Gesängen des Degua, wie auch in den Liturgien, pflegt immer angegeben zu sein, ob sie in Zêmâ *G* oder *E* oder *A* zu singen sind. Das Wort z ê m â ist ebenfalls nur durch Er-

rathen zu bestimmen, doch versteht sich von selbst, dass es Ton oder Tonart bedeutet. So ist es auch bei Villoteau, welcher Guez zêmâ übersetzt mit »ton ou mode guez« und erklärend hinzufügt »ou des jours de férie«. Ezl zêmâ ist bei ihm also »ton ou mode ezel« für »jours de jeûne et de carême, pour des veilles de fêtes et pour les cérémonies funèbres«. Und Arârâi zêmâ ist »ton d'araray aux principales fêtes de l'année«. Villoteau ist zu diesen Erklärungen augenscheinlich nur durch Analogien veranlasst, und fast scheint ein ganzes Jahrhundert verstreichen zu wollen, ohne dass wir einen erheblichen Schritt weiter kommen. Etymologisch scheint Geez die »einfache, nächstliegende« Singweise zu bedeuten, Ararai die »laute, jubilirende«. Dies stimmt natürlich sehr gut zu der Annahme, dass die erste für gewöhnliche, die andere für festliche Feiern bestimmt ist. Der Wortsinn von Ezl ist nicht bekannt.

Die Texte der Gesänge sind zum Theil recht schön. Sie ruhen meistens auf Psalmen und Bibelsprüchen, enthalten aber auch vieles aus den Heiligengeschichten. Also wieder wie in der abendländischen Kirche. Diese poetische Aehnlichkeit ist eine bedeutende Stütze für die Ansicht, dass auch die musikalische Ordnung im Grossen und Ganzen mit derjenigen der römischen Liturgie übereinstimmen werde. Nur weniges ist bisher von diesen Gedichten im Druck erschienen; der grosse Umfang derselben hat verhindert, dass sie im Zusammenhange publicirt sind.

Was nun den Ursprung dieser Gesänge anlangt, so ist derselbe sehr einfach, wenn man den vorhandenen Nachrichten glauben will. Die Abfassung jener Kirchengesänge wird nämlich von der Sage einstimmig dem schon genannten Heiligen Jared zugeschrieben, der unter König Gabra-Masqal gelebt hat, und damit ist zugleich alle Hoffnung abgeschnitten, geschichtlich werthvolle Berichte zu erhalten über das, was Jared vielleicht als Erbtheil aus den urchristlichen Zeiten bereits vorfand. Die Jared-Sage ist in der vorliegenden Gestalt freilich sehr ungeschichtlich; aber soviel muss man doch als feststehend annehmen, dass er der Urheber dieser Gesänge war in derjenigen Gestalt, welche in der abyssinischen Kirche maassgebend blieb. Die abyssinischen Priester erzählten dem gelehrten Villoteau die Grundzüge der Jared-Sage, wie sie unten aus der Hauptquelle mitgetheilt ist, aber ihr Gedächtniss scheint seit jener Zeit noch schwächer geworden zu sein, weil sie nichts mehr über diesen Gesang wissen, was Werth hätte, wie denn überhaupt die Nachrichten über ihre älteste Geschichte völlig untergegangen sind, bis auf nackte Namenreihen — ein merkwürdiger Beweis, dass ein verwilderndes Volk selbst das Gedächtniss für seine alte ruhmvolle Geschichte einbüsst. Sogar von dem genannten König Gabra-Masqal ist nicht einmal sicher zu erfahren, ob er im sechsten oder siebenten christlichen Jahrhundert lebte; demnach steht die Chronologie hinsichtlich des grossen Sängers Jared auf sehr schwachen Füssen. Alles was die Abyssinier noch über ihn wissen, ist in dem Berichte des Synaxar enthalten, den wir unter »2« vollständig mittheilen. Erklärungen der musikalischen Zeichen und Ausdrücke hat man bisher in keiner einzigen abyssinischen Schrift gefunden, und da die einheimischen Priester seit Villoteau offenbar mehr vergessen als gelernt haben, so werden wir gut thun, unsere Erwartungen für die Zukunft nicht zu hoch zu schrauben. Die besten und vollständigsten Handschriften abyssinischer Kirchengesänge mit Musikzeichen befinden sich in England und Frankreich.

2.

Leben des Heiligen Jared.

(Aus dem Synaxar, Genbot II.)

An diesem Tage (2. Genbot) entschlief Jared, der Sänger, der Seraphim gleiche. Dieser Jared war ein Verwandter des Abba Gideon, eines Priesters von Axum, der ersten christlichen Kirche, die im Lande Aethiopien gebaut und worin der Glaube an Christus verkündigt wurde und die dem Namen unserer Herrin Maria geweiht war. Als dieser Abba Gideon den seligen Jared die Psalmen David's zu lehren anfing, vermochte er sie lange Zeit nicht zu behalten, und als er ihn dann schlug und plagte, floh er in die Wildniss und setzte sich in den Schatten eines grossen Baumes. Da sah er, wie eine Raupe (ein Wurm) den Baum hinaufkletterte und auf halber Höhe angekommen wieder zur Erde fiel, aber dasselbe viele Male wieder unternahm und endlich mit Mühe auf den Baum hinaufkam. Als Jared den Eifer der Raupe sah, empfand er Reue in seiner Seele, kehrte zu seinem Lehrer zurück und sagte: vergieb mir, Abba, und mache mit mir, was du willst. Da nahm ihn sein geistlicher Lehrer an. Und da er weinend zu Gott gebeten, wurde ihm sein Verständniss aufgethan, und er lernte an einem Tage [d. h. wohl nur in kürzester Zeit] die Schriften des Alten und Neuen Bundes. Dann erhielt er die Diaconenweihe. Zu selbiger Zeit wurden aber die Kirchengesänge noch nicht in lauten vollen Tönen, sondern leise murmelnd aufgeführt. Da nun Gott ihm ein Gedächtniss stiften wollte, sandte er ihm drei Vögel aus dem Garten Eden, welche in menschlicher Sprache mit ihm redeten und ihn mit sich entrückten in das himmlische Jerusalem, und da lernte er den Gesang der 24 Himmelspriester (Apoc. 4, 4. 10. 11). Als er (aus der Entrückung oder Verzückung) wieder zu sich kam, ging er in die heilige Kathedralkirche von Axum, um die dritte Stunde, und schrie mit lauter Stimme: »Hallelujah dem Vater, Hallelujah dem Sohn, Hallelujah auch dem heiligen Geist! zuerst hat er das himmlische Zion gegründet, und zum andern hat er dem Mose gezeigt, wie er das Werk des Zeltes machen solle«, und nannte diesen Gesang »Gesang der Höhe (Himmelshöhe)«. Und als sie die Töne seiner Stimme hörten, liefen der König und die Königin sammt dem Metropoliten und den Priestern und den Grossen des Königs herbei und horchten ihm fortwährend zu. Und er bearbeitete die Gesänge für die einzelnen Zeiten des ganzen Jahres, Sommer und Winter, Frühjahr und Herbste, die Feste und Sabbathe, der Engel und Propheten, der Märtyrer und Gerechten, in den drei Singweisen, nämlich Geĕz, Ezl, Arârâi; und seine drei Singweisen übertrifft keine menschliche Stimme und kein Ton von Vögeln und Thieren. Und eines Tages, als Jared unter dem König Gabra-Masqal stehend Psalmen sang, während der König auf seine Stimme lauschte, drang ihm der eiserne Stab (Scepter?) in seine Fusssohle, so dass viel Blut daraus floss, aber Jared merkte nichts davon, bis er den Gesang vollendet hatte. Als der König es bemerkte, erschrak er und zog ihm seinen Stab aus dem Fuss heraus und sagte zu ihm: fordere von mir, was du willst, als Lohn für dieses dein vergossenes Blut. Da sagte Jared zu ihm: schwöre mir, dass du meine Bitte nicht abschlagen wollest. Als er ihm nun geschworen hatte, sagte Jared zu ihm: entlasse mich, dass ich Mönch werde. Da der König das hörte, wurde er sehr betrübt, wie auch alle seine Beamten, aber um des Eides willen scheute er sich, ihm seine Bitte zu verweigern. Jared ging nun in die Kirche und stellte sich vor die Zion-Lade*); und als er sagte: »Die heilige und selige, die gepriesene und gesegnete, die geehrte und erhabene« u. s. w. bis zum Schluss, wurde er eine Elle hoch über die Erde aufgehoben. Und von da ging er in das Land Samēr, und blieb dort in Fasten und Beten und kasteite seinen Körper sehr und vollendete dort seinen Kampf (Lauf). Und Gott gab ihm Versprechungen für jeden, der seinen Namen anriefe und sein Gedächtniss beginge. Darnach entschlief

*) König Menilek soll aus dem Salomonischen Tempel die heilige Lade entwendet und nach Axum gebracht haben, wo sie später in der Metropolitankirche als ein Hauptheiligthum aufbewahrt wurde.

er in Frieden, sein Grab aber ist unbekannt bis auf den heutigen Tag.

Heil dem Jared, der in die Lobgesänge der Engel blickte,
Aus seinem Herzen behende Gedanken des Geistes emporschickte,
Flüchtig geworden, zur Erlernung der Schrift wieder einrückte,
Als er eine Raupe am Stamm des Baumes emporklimmend erblickte,
Mit vieler Mühe und ohne Unterlass, bis es ihr glückte.

3.

Die drei abyssinischen Modus oder Grundmelodien nach Villoteau.

1. *Die Geëz-Melodie.*

Ton ou mode Guez, ou des jours de férie.



2. *Die Ezl-Melodie.*

Ton ou mode Ezel, pour les jours de jeûne, pour les temps de Carême, pour les veilles de fêtes, et pour les cérémonies funèbres.

Khkeddous.

Khked - dous — — — e - - - - - - - - - - gzi - - a ve -
- - - - - - - - - re — — — — — — khked - dous hha - ya - - le
— — khked - dous — — — he - ya - - - - - ou sa - y - ye - ma - ouet - e.

Zata I.

Za - ta - ouel - - - - - da — — e - me - re - ya - - - - me — — —
— — — — em - ked - des - te de - ne gue - - - le te - sa - ha - le - ne - egue - zia.

Zata II.

Za - ta - tem - - - khka - - be yor de - nous - - - - e - - - -
- - - - - oua - ta - sekh - kia - - de - ve eth - sa mas - ka - -
- le te - sa - ha - le - ne - gue - zia.

Khkeddous singt man auch eine Quarte höher im Modus Ararai (vermuthlich zu festlichen Gelegenheiten), nämlich in dieser Weise:



3. *Die Ararai-Melodie.*

Ton ou mode Araray, pour les grandes fêtes.

(Mouvement modéré.)

I. *)

Gué - ou - - - - - e Fi - - so - ne fe - la gué sa - may Zey fel - - hé oué - - - - - tou ba - di - va Meu - dré te - mel - - lé Oue - - - te - mel - - lé sa - a - - la - ni. (p. 278—279.)

II. **)

A y nou - - - - - - - - ba - ra - - - - - - ka te oua - y - e - nou ne - gue - re se - ye - ssie - ba - he A - - y nou - - - - - - ka - le oua - - y - e - nou gue - - na - y A - y nou - - - - - - - - a - ko - - - - - ti - e - te a - y - e - nou Se - me sa - ne blo la - e - la seytfet - - - - sen - tou - - - - e - ves - ta. (p. 297—299.)

*) Der dreitheilige Takt ist hier von Villoteau ganz willkürlich und ohne Grund angenommen.

**) Dies sind dieselben Worte wie oben beim Modus Geèz; sie wurden also bei den Hauptfesten in einem höheren und freudigeren Tone gesungen.

Der König von Lahore.

Oper von L. Gallet, Musik von J. Massenet.

In München zum ersten Male aufgeführt am 13. Mai 1879.

A. Indien mit seiner üppig wuchernden Vegetation, seinem eigenartigen Volke, dessen Urgeschichte uns schon Achtung gebietende Beweise von Thatkraft und Bildungsfähigkeit liefert, und dessen religiöse Ideen in einer mystisch und phantasiereich angelegten Naturanschauung wurzeln, war stets der Boden, auf dem anmuthige Sagen und Märchen entstanden, die uns schon seit frühester Jugend ergötzten, sei es, dass wir deren Inhalt unmittelbar aus den Werken eines Kalidasa und anderer der bedeutenden Dichter schöpften, deren das herrliche Indusland schon in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung eine stattliche Zahl gebar, sei es, dass wir sie durch spätere Verarbeitungen und Nachahmungen kennen lernten. Der Cha-

rakter der indischen Poesie hat denn auch begreiflicher Weise manchen Tondichter verlockt, Stoffe aus der Sage jenes Volkes als Vorwurf musikalischer Schöpfungen zu verwerthen, und folgten dieser Lockung auch schon Verschiedene mit Glück; es lässt sich ja nicht läugnen, dass diese Poesie ein musikalisches Element enthält. Aber gerade das Reizvolle, Blumenreiche in der indischen wie überhaupt der morgenländischen Poesie stellt dem daraus schöpfenden Dichter sowohl als dem Componisten die schwere Aufgabe, dafür Sorge zu tragen, dass der duftige Hauch nicht verwischt werde, der eine dichterische Nachahmung oder musikalische Wiedergabe eines Stückes aus dieser Sage, wenn sie getreu sein soll, nothwendig umgeben muss.

Machen wir von dieser allgemeinen Bemerkung eine Anwendung auf den »König von Lahore«, so ist zwar dem Textdichter Louis Gallet nicht alles Verständniss für diese Dichtungsart abzusprechen, wenn man sich auch nicht verhehlen kann, dass schon in der Dichtung von dem Zauber morgenländischer Poesie wenig sich vorfindet; dagegen haben wir nicht den Vorwurf einer zu strengen Beurtheilung zu fürchten, wenn wir sagen, dem Componisten gebricht es an der Fähigkeit, von dem ihm seitens der Dichtung noch übrig gelassenen geringen Reize auch nur eine Spur zu erhalten, vollständig.

Bei näherer Betrachtung all der Momente, welche aus dem Eindrucke der Aufführung einer neuen Oper hervorzuheben sind, muss im vorliegenden Falle nahezu der umgekehrte Weg im Verhältnisse zu dem eingeschlagen werden, den sonst bei Besprechung einer Oper die Natur der Sache vorschreibt. Beim »König von Lahore« ist nämlich die Ausstattung nicht wie bei anderen Werken dieser Gattung eine angenehme, aber entbehrliche Zugabe, sondern man ist versucht, das Ganze mit folgendem Titel zu versehen: Lebende Bilder aus Indien, mit verbindendem Texte von Gallet und Musik von Massenet ad libitum. Dass letztere hier Nebensache ist, in den landschaftlichen und choreographischen Bildern dagegen das Wesen der fünfactigen »Oper« liegt, darüber dürfte ein Zweifel nicht obwalten, und in diesem Verhältnisse allein liegt die Originalität des Werkes. Hieraus geht denn klar hervor, dass diese Oper auch den geringsten Grad von Lebensfähigkeit nur an einer Bühne erreicht, welche für Ausstattung derselben alles Erdenkliche aufwendet. Der Münchener Hofbühne gebührt nun allerdings das Zeugniss, dass sie dem Streben, das Höchstmögliche an glänzender Ausstattung darzubieten, in vollendeter Weise und mit einem Aufwande, der Alles hier und wohl auch anderwärts jemals zu Tage Getretene weit übertrifft, gerecht wurde. Die von den Herren Döll, Jank und Quaglio nach französischen Entwürfen gemalten Decorationen bieten getreue und wahrhaft bezaubernde Bilder aus dem herrlichen Induslande; insbesondere ist die mit Hilfe prachtvoller Lichteffecte und malerischer Gruppirungen erzielte Wirkung der Darstellung des Paradieses eine gewaltige. Ist somit das Auge, so oft sich der Vorhang hebt, Minuten lang gefesselt, so verlangt doch nach kurzer Zeit der Anschauung auch der Geist seine Nahrung, da ja die schönste Decoration für sich allein nicht im Stande ist, einen halbstündigen oder noch länger währenden Act hindurch das Interesse rege zu erhalten. Aber weder Text noch Musik stehen mit dieser Augenweide in einem annähernd richtigen Verhältnisse. Die Handlung ist in Kürze folgende:

Scindia, der Minister des Königs Alim, liebt seine Nichte Sita, eine Priesterin des Indra, hat aber erfahren, dass dieselbe jeden Abend im Tempel einen unbekannten Mann empfängt; im Einverständnisse mit dem Oberpriester Timur stellt er Sita auf die Probe, indem er ihr seine Liebe gesteht, aus ihren ausweichenden Reden jedoch die Bestätigung seines Verdachtes entnimmt. Sita selbst gesteht, dass täglich zur Zeit des Abendgebetes ein junger, schöner Mann zu ihr von Liebe spricht. Hierüber in Wuth entbrannt, ruft Scindia Priester und Volk in den Tempel, um Sita's Verbrechen kund zu thun. Alle fluchen der ehrvergessenen Priesterin; da ertönt aus der Tiefe des Tempels das Abendgebet, es öffnet sich das Sanctuarium und es erscheint — der König. Er also war der Unbekannte; er kommt, Sita zu seinem Weibe zu erheben. Priester und Volk erklären jedoch seine Liebe als Verbrechen, das Alim nach Timur's Ausspruch nur durch einen Feldzug gegen die Feinde Indra's — gegen Mohamed's Schaaren — sühnen könne. Alim verspricht, ins Feld zu ziehen, worauf Timur ihn segnet, während Scindia Rache schwört. Letzterer hält auch seinen Schwur, indem er Alim im Kampfe verräth und das ganze Heer an sich zieht. Alim stirbt (an seinen Wunden oder aus Verzweiflung?), Scindia besteigt den Thron und bemächtigt sich der Geliebten. Alim gelangt in den Hain der Seligen im Paradiese, findet aber an dieser Seligkeit kein Wohlgefallen, sondern sehnt sich nach dem Leben und nach Sita zurück. Indra, der Herr des Himmels, erhört seine Bitte und gestattet seine Rückkehr zur Erde unter dem Vorbehalte, dass er seiner königlichen Würde entkleidet bleibe und dass sein Schicksal mit dem Sita's verbunden sei. In sein Land zurückgekehrt, muss er sehen, wie Scindia als König mit Sita einzieht, wird jedoch gegen die Angriffe des Ersteren durch die in seinem Erscheinen eine Fügung des Himmels erblickenden Priester geschützt. Im Tempel trifft er mit Sita, die aus dem Brautgemache Scindia's entflohen ist, zusammen; die geplante gemeinsame Flucht wird durch Scindia's Dazwischentreten vereitelt. Sita entzieht sich Scindia, der seine Rechte an ihr geltend machen will, durch einen raschen Dolchstoss, der zugleich Alim den Tod bringt. Beide sterben in Verzückung und gelangen, vereint in der Seligkeit der Liebe, in das Paradies. Man sieht, die Grundidee der Handlung ist nicht gerade unpoetisch; behandelt von einer gewandten Feder, vielleicht im Gewande einer epischen Dichtung, würde sie möglicher Weise eine glückliche Verwerthung finden. Auf der Bühne und in der vorwürfigen Bearbeitung unterliegt diese Handlung grossen Bedenken. Man kann sich Angesichts der Darstellung des wiederholten Todes Alim's einer fast lächerlichen Wirkung nicht erwehren und unwillkürlich drängt sich der Gedanke auf, dem Dichter habe die abgedroschene Lösung des dramatischen Knotens durch einmaligen Tod des Helden nicht genügt, wesshalb er denselben der Originalität halber zweimal sterben lässt. Diese Wirkung ist aber wesentlich dadurch veranlasst, dass Alim eine Figur ist, deren erstes Abtreten uns schon vollständig gleichgiltig ist, weil ihr die Charakteristik fehlt und weil wir eigentlich gar nie erfahren, was sie zu dieser Heldenrolle befähigt. Man begreift eben darum auch nicht, auf welche besonderen Verdienste sich Alim bei seinem Gesuche um Wiederbelebung, das Indra so augenblicklich erhört, zu stützen vermag. Und doch lag in der Idee der die Seligkeit des Paradieses verachtenden Liebe ein dankbares, poetisches Motiv, das, wenn es, statt nur kurz berührt zu werden, mit Geschick ausgebeutet worden wäre, für den Dichter wie für den Componisten reiche Gelegenheit zu höchst wirksamer Entfaltung dramatischen Lebens geboten hätte. Würde der Dichter des »Königs von Lahore« jenes Motiv gehörig verwerthet haben, dann würde man es ihm auch gern verzeihen, dass er eine Seele, die nach indischem Mythus doch nur auf Erden und weil sie der Läuterung noch bedarf, zur Wanderung durch verschiedene Körper verdammt werden kann, auch noch nach der Vereinigung mit dem höchsten Wesen zur Erde zurückkehren lässt.

Der Mangel an dramatischer Gestaltung macht sich auch bei den übrigen Personen nur zu sehr fühlbar; auch Sita handelt nicht, sie liebt nur; zum ersten und letzten Male greift sie in die Handlung ein, indem sie sich den Tod giebt. Scindia ist ein eifersüchtiger und egoistischer Intriguant, aber kein tragischer Held; da eine solche Figur schon zu tausend Malen auf

der Bühne sich bewegte, vermag er in uns weder Theilnahme noch auch Abscheu zu erregen — er ist uns, wie die Anderen, gleichgiltig. So ist der Eindruck des ganzen Sujets ein indifferenter; kaum hat einer der fünf Acte begonnen und die prächtige Decoration ihre Wirkung geübt, bemächtigt sich unser nothwendig das Gefühl der Langeweile. Die Ausdrucksweise des Textes selbst wollen wir zum grössten Theile auf Rechnung des Uebersetzers (Ferd. Gumbert) schreiben; einem französischen Librettisten ist, wenigstens nach bisheriger Erfahrung, eine so platte und nüchterne, ja oft triviale Diction nicht wohl zuzutrauen.

Doch nun zur Besprechung der Musik, wozu wenige Worte genügen. Die Oper nähert sich in formeller Beziehung der neueren Richtung; sie enthält nicht abgeschlossene Nummern, sondern eine mit der Handlung fortschreitende Musik, die nur an wenig Stellen eine gewisse, immerhin freie Form annimmt. Zur Ausstattung des Uebrigen zu dienen, dürfte der Hauptzweck von Massenet's Arbeit sein; darum treten denn auch Ballet, Chor und Märsche in den Vordergrund und gewähren namentlich im dritten und vierten Acte für Anderes wenig Raum. Wenn oben gesagt wurde, diese Musik lasse von dem duftigen Hauche morgenländischer Sage Nichts erkennen, so rechtfertigt sich dieses Urtheil im Hinblick auf den Mangel desjenigen Elementes, in welchem die Poesie der Musik überhaupt liegt — des melodischen Reizes. Es ist dieser unverkennbare Mangel um so auffallender, wenn man bedenkt, dass gerade in der Melodik sonst die Stärke der französischen Tondichter liegt. Wäre die Oper nach dieser Richtung nur einigermaassen weniger dürftig ausgestattet, so würde man die Unselbständigkeit des Componisten noch leichter ertragen. Ein Operncomponist, der sich vollständig auf die Schultern Anderer stützt, wie dies bezüglich Massenet's gilt, würde gut thun, wenn er doch wenigstens die vorhandene Fundgrube reicher Melodik ausbeuten würde. Im »König von Lahore« jedoch finden sich nur Reproductionen trivialer Auswüchse, nicht aber der Genialität Meyerbeer's u. A., und der Schöpfer dieser Musik scheut sich nicht, bis zum Ausbunde des Leichtsinnes eines Offenbach herunterzusteigen, ohne aber für das Pikante und Reizende in der Musik des Letzteren ein Verständniss aufzuweisen und ohne natürlich durch die Dichtung zu solcher Frivolität veranlasst zu sein. Massenet kennt die Kunstgriffe zur Erzielung äusserlicher Bühneneffecte; er weiss auch das Orchester in einer diesem Zwecke dienenden Weise zu behandeln; es gebricht aber seiner Musik gänzlich an Innerlichkeit und an den Voraussetzungen einer echten und wahren dramatischen Wirkung. Die Dichtung bietet nicht sehr viel Gelegenheit zur Entfaltung dramatischen Lebens; aber selbst das wenige Gebotene lässt sich der Componist entgehen oder geräth mit seinem Versuche, eine Wirkung zu erzielen, so sehr ins Triviale, dass er in dieser Hinsicht mitunter alles Dagewesene übertrifft. Natürlich fehlen die beliebten Ensemble-Steigerungen im $^{9}/_{8}$- und $^{12}/_{8}$-Takte nicht und bewegt sich der Rhythmus überhaupt mit Vorliebe in dieser Takteintheilung oder auch in Triolen. Man mag billig darüber erstaunt sein — aber es lässt sich nicht verhehlen, dass die ganze fünfactige Oper bemerkenswerthe Stellen höchstens zwei enthält, einen anmuthigen, stimmungsvollen Zwiegesang zwischen Sita und Kaled im zweiten Acte, und die einen Theil des Ballets im dritten Acte bildenden Variationen über eine Hinduweise mit einer nicht uninteressanten Abwechselung zwischen Dur- und Molltonart. Im Uebrigen erhebt sich die Musik in ihren besten Theilen nicht über die Stufe des Mittelmässigen und Gewöhnlichen und giebt zur Hervorhebung weiterer Einzelheiten keinen Anlass. Zum Schlusse sei noch der Darsteller gedacht, die mit Aufgebot aller Kräfte ihrer Aufgabe, die weder dankbar noch leicht und angenehm ist, gerecht wurden. Herr Nachbaur als Alim entwickelte sogar zu viel Kraftanstrengung, was ein nicht zu seltenes Detoniren nach aufwärts zur Folge hatte. Frau Wekerlin wusste durch ihre unvergleichlich schönen Töne und die Meisterschaft ihres Gesanges der Partie der Sita so viel Reiz abzugewinnen, als nur überhaupt denkbar ist; der Dame ist jedoch der wohlgemeinte Rath zu ertheilen, im Interesse der Erhaltung ihrer herrlichen Stimme diese Partie, mit welcher der Componist ein Verständniss für menschliche Kehlen nicht an den Tag legt, so selten als möglich zu singen. Vorzüglich war auch Herr Reichmann als Scindia; den Genannten standen die übrigen Solisten, Chor, Orchester und Ballet würdig zur Seite.

Ueber das Studium der Kunstwissenschaft auf Universitäten handelte der längere Aufsatz »Ueber Kunstbildung auf Universitäten« im Jahrgang 1875 und 1876 dieser Zeitung, im Anschluss an eine Broschüre des Prof. Kraus in Strassburg. Dieselbe Anknüpfung an Kraus hat ein Schriftchen von Hans Müller, welches im vorigen Jahre in Köln erschien.*) Gleich Kraus betrachtet H. Müller ebenfalls einseitig die bildende Kunst, deren besondere Wichtigkeit und Vorzüge er nicht müde wird uns vorzuhalten, so dass seine Broschüre immerhin als Lobrede auf die bildende Kunst betitelt werden könnte. Dieses literarische Product ist offenbar das Erzeugniss eines jungen unreifen Autors, vielleicht sein Erstling. Deshalb darf man sich auch nicht wundern, dass er unbedenklich in das Horn jener Thoren stösst, welche selbst schon für die armen Gymnasien ganz entschieden den ästhetischen Unterricht fordern. »Unsere Gymnasien dürfen nicht länger des ästhetischen Unterrichts entbehren und müssen unbedingt die Kunstwissenschaft in ihren Lehrplan aufnehmen«. Also unbedingt müssen sie dies — das ist doch deutlich genug. Nun, was unbedingt geschehen muss, das wird wenigstens in seinen Wegen und Zielen so klar vorgezeichnet sein, dass gar kein Zweifel bestehen kann. Unser junger Kunstreformer hat sich aber für sein Alter wenigstens noch volle Naivetät bewahrt, denn er fährt unmittelbar fort: »Ist sie — die Kunstwissenschaft — einmal aufgenommen, so wird man auch Mittel und Wege der besten Unterrichtsmethode finden.« (S. 27.) Hier fordert man die Zulassung einer neuen Sache mit der grössten Bestimmtheit, weiss aber nicht anzugeben, wie man sie, einmal zugelassen, behandeln soll! Das ist ein neues Beispiel des gräulichen pädagogischen Unfugs, welcher namentlich an unseren höheren Schulen eingerissen ist. Diese scheinen nur noch Versuchsfelder zu sein für unreife Experimente, und schliesslich möchte es in der Hauptsache wohl darauf hinaus laufen, dass unsere jungen Aestheticusse, die vor lauter Kunstbummelei in den exacten Studien keinen festen Grund gewonnen haben, in Amt und Brot kommen. Die Gymnasien noch mit neuen Studienzweigen zu belasten, ist wahrhaft grausam. Wir müssen vielmehr auf Entlastung denken und zugleich auf Festigung der altbekannten Grundlagen dieser Schulen.

Was die Kunstbildung der Gelehrtenschulen anlangt, so wird die bildende Kunst niemals über den üblichen Zeichenunterricht hinauskommen können, und dieses Zeichnen ist entschieden dann am nützlichsten, wenn es nicht die Kunst, sondern die Mathematik und Geometrie als ihre eigentliche Grundlage ansieht. Alles Weitere muss sich erst später finden. Es giebt allerdings eine Kunst, in welche auch schon die Gymnasiasten recht tief eingeführt werden könnten und sollten, in die sie

*) Betrachtungen über das Studium der Kunstwissenschaft von Hans Müller. Köln, Lengefeld. 1878. 8. 32 Seiten.

auch unter normalen Verhältnissen in solchem Grade eingeführt sind, aber dies ist nicht die bildende Kunst, sondern die musikalische. Für die Musik bringt der Knabe ein angebornes, mit geringer Mühe fertig auszubildendes Organ mit, die klare schöne Silberstimme. Und die Aufforderung, diese Gabe der Natur nicht unbenutzt zu lassen, ist um so dringender, weil jene Stimme in ihrem eigenthümlichen Jugendreiz schon nach wenigen Jahren verschwindet. Diese Gesangsfähigkeit der Knaben, welche die der Mädchen im selben Alter unvergleichlich überwiegt, ist das erste künstlerisch-seelische Aufleuchten des Lebens; an die Ausbildung eines solchen Materials lassen sich Dinge knüpfen, die für das ganze Leben wirksam bleiben. Der Gegenstand ist in seiner vollen Bedeutung noch niemals genügend erkannt — und über den musikalischen Unterricht auf unseren gegenwärtigen Gymnasien spricht derjenige, welcher ihn nicht ändern kann, am liebsten garnicht, um sich nicht unnöthig aufzuregen. Hoffentlich werden den Betreffenden doch einmal die Augen aufgehen.

Was nun nach H. Müller's Ansicht schon für die Gymnasien gelten soll, das findet natürlich in verstärktem Massse seine Anwendung auf die Universitäten, die einmal in Deutschland das Hauptschulpferd sind für die Projecte unklarer Köpfe. Auch hier hören wir über die Sache und die Art sie zu lehren nichts als schöngeistige Redensarten. Um solchen Preis wollen wir nicht mehr, sondern lieber weniger Kunst. Eine besondere Marotte der Gelehrten dieser Art ist noch die, dass sie nicht auf das Gelehrte — was doch eigentlich nur ihr Feld sein könnte —, nicht auf Theorie, Urtheil und Kritik den Werth legen, sondern vielmehr auf die Praxis, wie denn auch Herr Müller den Einfall hat, schon durch das Motto seines Schriftchens zu verstehen zu geben, dass die Werkstatt des Künstlers ein besserer Lehrmeister sei, als Theoretiker und Kritiker. Also müssten auch die Schulen es praktisch fassen, meint er in einer sich gleichbleibenden Naivetät. Nun, das haben sie ja immer gethan, nämlich in den auf Anschaulichkeit und Beispiel basirten Elementen, und weiter können sie hierin nie kommen. Die einzige Kunst, welche auf Gymnasien eminent praktisch sein und dennoch mitten hinein führen kann in eine grosse künstlerische Gestaltung, ist wieder allein die musikalische.

Solche unreife ästhetische Elaborate können zwar keine nachhaltigen Reformen zu wege bringen, wohl aber mancherlei Schaden verursachen. Welch ein gefährlicher Bombast hier selbst über Nebendinge ausgekramt wird, die mit den Haaren herbei gezogen sind, davon erhalten wir auf Seite 14 und 15 ein Pröbchen. Nachdem die Abgeschmacktheit vorgebracht ist, dass es »vor Allem die bildende Kunst« sei, welche »den Culturzustand eines Volkes kennzeichnet«, wird fortgefahren: »Ja, sogar die Naturwissenschaft befasst sich mit der Untersuchung der Kunsterscheinung. Professor Karl Bernhard Stark, welcher im Jahre 1873 an der Universität Heidelberg eine treffliche Rede über das unauflösliche Band zwischen Wissenschaft und Kunst hielt, die dringend zur Lectüre empfohlen sei, wies darauf hin, wie der universalste Vertreter der heutigen Naturforschung, Helmholtz, zur Darlegung des tief greifenden Unterschiedes der Methode der naturwissenschaftlichen Induction, wie der Arbeit der Geisteswissenschaften, den letzteren gegenüber der rein logischen Induction, eine künstlerische zuschrieb, eine solche, die auf psychologischem Taktgefühl, auf einer feinen und reich ausgebildeten Anschauung der Seelenbewegungen des Menschen vor Allem ruht«. (S. 14—15.) Wie wichtig ist es nicht, dass wir die Vornamen eines Heidelberger Professors nebst allen sonstigen Umständen genau und vollständig erfahren. Unter den verschiedenen Stilen giebt es einen, der noch in keinem Lehrbuche genügend analysirt ist, und den man den Streberstil nennen muss. Das obige Citat scheint uns ein Musterbeispiel desselben zu sein. Wir werden uns nicht abmühen, den Sinn dieser Worte zu begreifen, denn wer möchte im Stande sein, Sinnloses zu verstehen! Nur über den »universalsten Vertreter der heutigen Naturforschung« noch ein Wort. Das soll ein unermessliches Lob sein und ist doch das gerade Gegentheil. Herrn Helmholtz den grössten Naturforscher unserer Zeit zu nennen, wagen selbst seine begeistertsten Schmeichler nicht; so muss er ihnen denn der universalste sein. Nun ist aber Universalität im rein Geistigen immer nur die natürliche Folge innerer Grösse, wenn sie einen hohen Werth haben soll. So ist Charles Darwin im organischen Gebiete universal, so war es der ihm ebenbürtige Robert Mayer im mechanischen. Beide beherrschen ihr grosses Reich wahrhaft von einem Ende zum andern und haben nach und nach alle Folgerungen gezogen oder doch angedeutet, welche sich aus den von ihnen gefundenen Grundgesetzen ergeben; all ihr Wissen und Leisten steht in einem nothwendigen Zusammenhange, hat einen festen Mittelpunkt, bildet ein geschlossenes Ganze. Das ist wahre Universalität. Helmholtz dagegen hat in verschiedenen Gebieten, die in keinem genetischen Zusammenhange stehen — im mechanischen und im organischen, im philosophischen und im ästhetischen — Nützliches geleistet und zugleich Confusion angerichtet, so dass die Scheidung des Weizens von der Spreu für die Arbeiter in den einzelnen Gebieten keine erfreuliche Aufgabe ist. Das ist Poly-Wissenschaft, und die Universalität dieser Art ist von einer Höhe, welche nicht entfernt an die der anderen hinanreicht. Ihren Gipfel hat sie mit einem anziehenden Schimmer umgeben, der vieles ahnen, aber nichts erkennen lässt und der bei näherem Hinzutreten völlig in Dunst sich auflöst. Ein solcher Dunst ist die Ansicht, dass »künstlerische« Induction und »psychologisches Taktgefühl« in diesen Wissenschaften etwas auszurichten vermöchten. Wer als naturwissenschaftlicher Gelehrter etwas Künstlerisches in sich entdeckt, der mag sich dadurch ausserordentlich geschmeichelt fühlen; benutzt er es aber als ein wissenschaftliches Hülfsmittel, prägt er es gar zu einem Postulat, einem Grundsatze aus, so zeigt er uns nur, dass seine Endgedanken in Unklarheit verfliessen. Das einzig Echte an dem besagten »künstlerischen« Dunst ist daher dieses, dass es ein blauer Dunst ist. Wir kannten einen politischen Schriftsteller von ähnlicher Position, dessen letzter Rettungsanker ebenfalls das »Taktgefühl« war — er nannte es aber bescheiden seine »politische Prophetengabe«, mit welcher er natürlich zu jeder Zeit die schwersten Nüsse knacken konnte. Als dann aber wirklich einmal eine sehr harte Nuss zwischen seine Zähne kam, brachen diese Zähne, doch die Nuss blieb heil. So wird es auch Herrn Helmholtz bei allen schwierigen Fragen mit seiner »künstlerischen Induction« ergehen. »Ich weiss es nicht — ich kann das nicht lösen« — dies wird vorkommendenfalls noch lange die wahre Weisheit bleiben.

Berichtigung. Im Aufsatz »Ein neuer Weg zum Parnass« in der vorigen Nummer Sp. 353, Z. 3 von unten, statt: »Der Weg ist breit« — lies: »Der Weg ist *weit*«.

---

[120] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Duetten

für

Pianoforte und Blasinstrumente.

Pianoforte und Flöte.

Mark.

Hiller, Ferd., In den Lüften. Perpetuum mobile. (Aus Prinz Papagei. Op. 180.) Concert Etüde . . . 2,50
(Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Kücken, Fr., Op. 70. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder. Compl. 4,50
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening) . . . 1,50
No. 2. Auf dem Wasser (On the water) . . . 1,80
No. 3. Kirmes (The Fair) . . . 2,30

Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer.
No. 1 in F . . . 2,00
No. 2 in B . . . 2,50
No. 3 in Es . . . 2,00

Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente . . . 2,00

Terschak, Ad., Op. 31. **Concertstück** (in E) . . . 4,50

Pianoforte und Clarinette.

Beethoven, L. van, Neun Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 13 . . . 1,50
No. 3. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch-Horn. Op. 87 . . . 1,50
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett für Blasinstrumente. Op. 71 . . . 1,50
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6 . . . 1,30

Beethoven, L. van, Vier Tonstücke. (2te Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
Heft I. Complet . . . 2,30
No. 1. Largo aus der Claviersonate. Op. 10. No. 3 . . . 1,80
No. 2. Menuett aus derselben . . . 1,00
Heft II. Complet . . . 2,00
No. 3. Largo aus der Claviersonate. Op. 7 . . . 1,30
No. 4. Menuett aus der Claviersonate. Op. 31. No. 3 . . . 1,30

Ebert, Ludw., Op. 3. **Vier Stücke** in Form einer Sonate . . . 4,50
No. 1. Allegro . . M 1,80 | No. 3. Scherzo . . . 1,30
No. 2. Andante . M 1,50 | No. 4. Rondo . . . 2,00

Kücken, Fr., Op. 70. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder . . . 4,30
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening) . . . 1,30
No. 2. Auf dem Wasser (On the water) . . . 1,60
No. 3. Kirmes (The Fair) . . . 2,00

Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer.
No. 1 in F . . . 2,00
No. 2 in B . . . 2,30
No. 3 in Es . . . 2,00
No. 4 in F . . . 2,30
No. 5 in B . . . 2,50

Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. Complet . . . 3,50
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente . . . 2,00
No. 2. Andante aus der Serenade in C-moll für Blasinstrumente . . . 1,30
No. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte . . . 1,50

Mozart, W. A., Drei Tonstücke (2te Folge) aus den Streichquartetten Op. 94. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Poco Adagio . . . 1,00

Pianoforte und Hoboe.

Mark.

Beethoven, L. van, Neun Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 3. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch-Horn. Op. 87 . . . 1,30
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett für Blasinstrumente. Op. 71 . . . 1,30
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6 . . . 1,50

Kücken, Fr., Op. 70. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder. Compl. 4,30
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening) . . . 1,50
No. 2. Auf dem Wasser (On the water) . . . 1,60
No. 3. Kirmes (The Fair) . . . 2,30

Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer.
No. 1 in F . . . 2,00
No. 2 in B . . . 2,50
No. 3 in Es . . . 2,30

Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente . . . 2,00

Pianoforte und Fagott.

Beethoven, L. van, Neun Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 13 . . . 1,30
No. 3. Adagio aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch-Horn. Op. 87 . . . 1,30
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett für Blasinstrumente. Op. 71 . . . 1,30
No. 6. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 3 . . . 1,00
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6 . . . 1,30
No. 8. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 4 }
No. 9. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 7 } . . . 1,30

Beethoven, L. van, Vier Tonstücke. (2te Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
Heft I. Complet . . . 2,50
No. 1. Largo aus der Claviersonate. Op. 10. No. 3 . . . 1,80
No. 2. Menuett aus derselben . . . 1,30
Heft II. Complet . . . 2,00
No. 3. Largo aus der Claviersonate. Op. 7 . . . 1,30
No. 4. Menuett aus der Claviersonate. Op. 31. No. 3 . . . 1,30

Mozart, W. A., Op. 96. **Concert** für Fagott mit Begleitung des Orchesters. Clavierauszug von H. M. Schletterer . . . 6,30
(Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente . . . 2,00
No. 2. Andante aus der Serenade in C-moll für Blasinstrumente . . . 1,50

Mozart, W. A., Drei Tonstücke (2te Folge) aus den Streichquartetten Op. 94. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Poco Adagio . . . 1,30

Hierzu eine Beilage von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 18. Juni 1879. **Nr. 25.** XIV. Jahrgang.

Die Hamburger Oper unter der Direction von Joh. Sigmund Kusser. 1693—1696.

Die Streitigkeiten um die Oper und die vaterstädtischen Wirren werden dem Eigenthümer dieser Bühne, Senator Schott, schon oft den Wunsch nahe gelegt haben, von der Leitung der Singspiele befreit zu werden. Mit dem Eintritt ruhigerer Zeiten sollte sein Wunsch wenigstens vorläufig in Erfüllung gehen. Die Oper fasste im deutschen Publikum immer mehr Grund, mit jedem Jahre strömten ihr auch von Seiten der Musiker neue Schaaren zu. Das freie wechselreiche Leben trug dazu bei, die Singbühne zu einem Schauplatze für talentvolle Glücksjäger zu machen. Einer der merkwürdigsten und gediegensten dieser Klasse sass damals als Kapellmeister am Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel, dirigirte die herzogliche Oper meisterhaft und componirte Originalwerke für dieselbe nach Texten des dortigen Hofpoeten Bressand, hatte auch im übrigen so ziemlich alles was das Leben angenehm machen kann, nur die Zufriedenheit fehlte ihm. Dauernd gefallen hatte es ihm noch an keinem Fleck der Erde, und er war weiter herum gekommen, als irgend einer seiner musikalischen Zeitgenossen. Auch war er klüger, erfahrener, weitsichtiger als sie alle: deshalb stiess ihm überall so leicht die Beschränktheit vor den Kopf. Aber keinen Ort gab er auf, ohne dass er dauernde Spuren seiner Wirksamkeit hinterlassen hätte. Er war ein ebenso unerbittlicher als geschickter, ja genialer Zuchtmeister, der Strenge mit Milde und vollendeter Lebensart zu verbinden wusste.

Der Weggang von Braunschweig muss ihm um so leichter geworden sein durch die verlockende Aussicht, das grösste norddeutsche Singtheater unumschränkt in seine Hand zu bekommen. Er verband sich mit einem Jacob Kremberg und pachtete 1693 von Schott die Hamburger Bühne. Jetzt war's aber plötzlich vorbei mit der alten Gemüthlichkeit, in welcher brave Orts-Organisten die Opera leiteten, und mit dem behäbigen unkünstlerischen Singsang, von welchem man nicht lassen konnte. Der beste Gewährsmann für diese Sachen, Mattheson, hat uns darüber einen Bericht geliefert, der jede weitere Beschreibung überflüssig macht. Als er die letzten Seiten seines grossen Werkes schrieb, welches »Der vollkommene Capellmeister« betitelt ist, und nun für die von ihm geforderten Eigenschaften eine Musterperson aufstellen sollte, wusste er keinen besseren zu nennen, als eben diesen Kusser. Mattheson schreibt im letzten Kapitel, welches »von der Direction« handelt, wie folgt.

»§ 7. Ein Vorsteher des Chors muss mit ungezwungenen Lobsprüchen nicht faul sein, sondern dieselbe reichlich anwenden, wenn er bei seinen Untergebenen nur einigermaassen Ursache dazu findet. Soll und muss er aber jemanden einreden und widersprechen, alsdenn thue er dasselbe zwar ernsthaft, doch so gelinde und höflich, als nur immer möglich ist. Die Freundlichkeit hält man in allen Ständen für eine sehr beliebte und einträgliche Tugend: derselben soll sich denn auch ein Director allerdings befleissigen und sehr umgänglich, gesellig und dienstfertig sein: zumahl, wenn er ausser seiner Amtsverrichtung ist. Bei vorwährenden Berufsgeschäften thut wohl die geziemende Ernsthaftigkeit und genaue Beobachtung der Pflicht mehr Dienste, als die gar zu grosse Vertraulichkeit.

»§ 8. Der ehmalige Wolfenbüttelsche Capellmeister J. S. Cousser besass in diesem Stücke eine Gabe, die unverbesserlich war, und dergleichen mir noch nie wieder aufgestossen ist. Er war unermüdet im Unterrichten; liess alle Leute, vom grössesten bis zum kleinsten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich in's Haus kommen; sang und spielte ihnen eine jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bei einem jeden insbesondere, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, dass ihn jedermann lieben, und für treuen Unterricht höchst verbunden sein musste. Kam es aber von der *Anführung* zum Treffen und zur öffentlichen *Auf*führung, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze: da wusste er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, dass diesem die Augen dabei oft übergingen. Hergegen besänftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiss eine Gelegenheit, die beigebrachte Wunden durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreifen dürfen. Er kann zum Muster dienen.« (Vollk. Capellmeister S. 480—481.)

Auch noch bei anderen Gelegenheiten führt Mattheson ihn als einen in jeder Hinsicht vollendeten Musikdirector an. In der »Ehrenpforte«, Art. Krause, vergleicht er ihn mit Andrea del Sarte, »welcher des Raphaels und Julii Romani Art so genau zu treffen wusste, dass auch diese grossen Meister selbst die

Copie für ihr Original ansahen«, und sagt: »Krause hatte die Geschicklichkeit z. Ex. ein Stück von Carissimi so aufzuführen, als wenn dieser selber dabei dirigirt hätte. Das heisst: in des Verfassers Gedanken eindringen. Joh. Sigism. Cousser war im höchsten Grad ein solcher musikalischer Sarte.« (Ehrenpforte S. 146.) Und in seiner eignen Lebensbeschreibung schildert er die durch Kusser bewirkte Veränderung mit diesen Worten: »In den Opern erfuhr er [nämlich Mattheson] erst, dass ihm Melodie, Leben und Geist fehlte: bevorab, da der unvergleichliche Director, Johann Siegmund Cousser, eine bisher unbekannte Art zu singen einführte und sich äusserst angelegen sein liess, in der praktischen Musik alles zu verbessern, und nach dem ächten welschen Geschmack einzurichten; deshalber ihm auch, und dass er der frantzösischen Manier [»in Instrumentalsachen« — handschriftlicher Zusatz] zugleich sehr zugethan gewesen, billig ein grosses Lob gebühret. In der Direction hat man seines gleichen nie gesehen. Vor seiner Zeit war der Capellmeister J. G. Conradi dem Musikwerke der Singspiele vorgesetzet, der auch das seinige, nach damaliger Art, gut genug verrichtete; allein, wie nachgehends der Erfindungsvolle Keiser hervortrat, fiel das alte Wesen dadurch fast gänzlich weg, und wollte niemand was anders hören oder machen, als was dieser galante Componist gesetzt hatte.« (Ehrenpforte S. 189.) Man kann aus diesen Worten leicht errathen, dass die Hamburgische Bühne einer verheissungsvollen Zeit entgegenging.

Die neue Direction begann ihr Werk mit einer neuen Oper, welche Kusser componirt und Bressand gedichtet hatte. Mattheson, welcher dieses im »Patrioten« berichtet, setzt hinzu: »Die neue Sing-Art wurde zu dieser Zeit eingeführet, und musten die ältesten Sänger Schüler werden.« (Musikal. Patriot S. 181.) Dieses Werk war

53. **Erindo** oder die unsträfliche Liebe. In einem Schäferspiel auf dem Hamburgischen Schauplatz vorgestellet. (1693.) Textbuch »Gedruckt im Jahr 1694« von 19 Blättern; Vorwort und 3 Acte. 4 Verwandlungen. 50 Arien, 24 in der Rundstrophe.

Das Vorwort ist merkwürdig. Es enthält eine pompöse Apostrophe Kusser's an die Glücksgöttin, deren Beihülfe ihm jetzt, in der grössten und gewagtesten Unternehmung seines Lebens, allerdings nöthiger war, als jemals zuvor. Wir theilen es hier vollständig mit.

»Mächtiges Glück!
Du
Grosse Königin aller irrdischen Geschöpffe.
Unbegreiffliche Führerin aller sterblichen Menschen.
Unerbittliche Beherrscherin aller zeitlichen Zufälle.

Für dem unbeständigen Thron deiner beständigen Herrlichkeit, für deinem alles was sterblich ist besitzendem Königs-Sitze, der zwar nicht wie jenes weisen Königes von Gold und Elffenbein erbauet, sondern, weil du die Flüchtigkeit der Kugelgleichen Erde beherrschest, aus einer geflügelten Kugel bestehet, für demselben leg ich in diesem Augenblick, weil deine Gegenwart nur augenblicklich ist, einen irrenden Erindo nieder, nimm ihn an, unbezwingliche Königinn, die du sonst bist eine falsche Verführerinn der Irrenden, sei ihm jetzund als einem Irrenden eine getreue Führerinn. Und weil dein Wesen wie der Mond ist, so lass nunmehr dessen Hörner als eines Wachsenden sich zu ihm kehren, die bisshero gleich einem Abnehmenden sich von ihm gewandt haben. Zwar schrecket mich nicht wenig, dass einer von deinen geliebtesten Söhnen, den zwar der Geist der Allmacht getrieben, dennoch aber dein veränderlicher Anblick auch weltlich umgetrieben, diesen Ausspruch von den Menschlichen Fällen gegeben hat: Es lieget alles an der Zeit und am Glück. Ich zittre wann ich daran gedencke, dass unser gebrechliches Geschick einem wütenden Tirannen und einer unerbittlichen Herrscherin unterworffen. Was ist jener anders als ein grausahmer Saturnus der seine eigene Kinder frisset, und das was er von sich selber zeuget zu seinem nothwendigen Unterhalt widerum verzehret? der mit der stets geschliffenen Sichel des Todes die Menschen wie das Grass abmähet? der mit gleichen Füssen an die Marmor-Pforten der Königlichen Palläste und die Regen-triefenden Hütten der Bettler anklopffet? der seine stets abnehmende Sand-Uhr so wol dem der in Gold und Purpur auff dem Thron sitzet, als dem der einen groben Kittel an hat, vorhält? Ja, der nachdem er die grösseste Ungleichheit der Erden unter seine Füsse gebracht, kein Merckmahl überlässt wer Crœsus oder Irus gewesen. Du aber, was bistu auch anders, (verzeihe mir, dass ich ohne Schmeicheley einer Königinn die Warheit sage, die sonst gewohnet ist auch von Königen, denen alle Welt schmeichelt, selber geschmeichelt zu werden) als eine grosse Führerinn der Blinden, und eine blinde Führerinn der Grossen, die gewisse Unbeständigkeit und die aller unbeständigste Gewissheit. Scheinestu nicht in der ferne einer Risin zu gleichen, da du in der Nähe kaum eine Zwerginn bist? Du zeigest von weiten güldene Berge damit du gleichsahm beladen, welche aber der Wind, der dein stets geschwollenes Seegel auffbläset, bey deiner Ankunfft verstoben, dass kaum eines Sands-Körnlein gross davon übrig. Dennoch aber ist diss mein Trost wiederum, dass du offt den jenigen die dich am wenigsten vermuthen, am nähesten bist, und deine Wohnung auffschlägest, da man nicht einmahl deinen Durchzug gehoffet hat, und muss alsdann der Schäffer-Stab eines Davids zum Zepter, der Pflug eines Ladislaen, zum Thron, ja der Kohlenstaub einer schon an dir verzweifflenden Adelheit zum Königlichen Purpur werden. Und weil dann deine Vorläufferin die Gelegenheit, welche ja so schnell als du selbst, ihren Zopff nur einen Augenblick, und kaum zum andermahl darbeut, muss der Entschluss eines nach dir verlangenden, in ja so geschwinder Ergreiffung, als in ihrer Darbietung bestehen. Lass derowegen zwar nicht mein Bitten, weil du dich niemahls lässest erbitten, sondern die von dem irrenden Erindo ergriffene Gelegenheit vor seiner umgesetzten Hütten dich ein wenig auffhalten, damit er nicht als eine gepflückte Rose in der Hand die sie ziehret verwelcken möge, sondern als ein aus Persien in Egypten verpflantzter Pfirschen-Baum, statt giftiger gesunde und vor schädlichen angenehme Früchte trage. Diesen Erindo nun leget, mit seiner gantzen, denen Sang-Göttinnen geweiheten Gesellschafft, zu deinen geflügelten Füssen, ein von deiner Unbeständigkeit zwar offt verleiteter, dennoch auch von deinen gütigen Anblicken offtmahls vergnüget geleiteter, und deswegen deinen unwegsahmen Gründen und unergründlichen Wegen, so blindlings wie du vor gehest blindlings folgender, daneben deinen König- und Fürsten-beherrschenden Reichsstab lebenslang

Verehrender
Knecht
Johann Sigmund Cousser.«

Diese hochgehende Anrede im amerikanischen breitgeflügelten Adlerstil ist das sprechendste Zeugniss für den Charakter des geistreichen seltenen Mannes. Sein Erindo, ein Schäfer, zieht von Lakonien nach Arkadien: um diesen Zug spinnt Kusser seine bunten Gedanken.

Die Geschichte des Stückes ist ziemlich dünne, voll unbehülflichen Recitativs und vieler kleiner Arien, die wenig bedeuten. Der beste dieser Arientexte stehe hier:

Mein Herze lacht
In süsser Wonne.
Es weichen alle Trauer-Stunden,
Die Furcht der Nacht
Ist überwunden,
Mein Morgen zeiget Trost und Sonne.

Mein Herze lacht
In süsser Wonne. (II, 4.)

Mit dem Beginn der Wintervorstellungen 1693 wird die neue Direction ihr Amt angetreten haben. Die zweite neue Oper folgte zu Anfang des nächsten Jahres und zeigt uns auch den Mitdirector Kremberg als künstlerischen Geist, denn er ist der Verfasser des Textes, den der Hamburger Organist Bronner in Musik setzte. Das Stück hiess

54. Venus oder die siegende Liebe. (1694.) 24 Bl., Vorwort und 3 Acte. 4 Verwandlungen. 50 Arien, 22 in der Rundstrophe.

Mattheson schreibt im »Patrioten« S. 181 die Poesie irrthümlich Hinsch zu; Richey nennt den richtigen Poeten. Derselbe war auch aus dem Textbuche leicht zu ersehen, denn Kremberg hat sein Vorwort nach Kusser's Vorgang ebenfalls unterzeichnet. Von den Götterfabeln, die nach äusserlichem Verstande ja so albern seien, meint er doch, es sei »gewiss, dass dieses Rätzel sind, darunter die grösten Geheimnüsse verborgen«, bei deren Entdeckung schon »so herrliche Ingenia« wie Postel u. A. »einen glücklichen Oedipum abgegeben«. Man wird hieraus auf's neue ersehen, dass die langen gelehrten Vorreden zu den damaligen Operntexten, namentlich diejenigen von Postel, viele Leser und Bewunderer fanden. »Im übrigen — fährt Kremberg fort —, so habe ich in diesem Stücke der Inventionen einiger berühmten Italiänischen und deutschen Poeten gebrauchet, und gar aus den letztern einige ganze nicht zu verbessernde Verse behalten . . . . Des geneigten Lesers Dienstwilligster *Jacob Kremberg*.«

Dem geneigten Leser wird »hierinnen die Gebuhrt der Venus, als einer Mutter aller Liebe, fürgestellet: welche als die mächtigste Regung, über alle andere Götter zu herrschen sich unterstehet.« Auch figurirt darin hauptsächlich noch Paris' Urtheil und wie er mit der Helena begabt wird. Die fremden Inventionen, welche Jacob Kremberg in seine Suppe rührte, schwimmen leicht sichtbar oben auf; besonders ahmt er Postel nach. Das Stück ist recht albern, doch mag es bei anziehender Musik besonders der Decorationen wegen vorübergehend Beifall gefunden haben. Von der Poesie ein Beispiel für alles. Venus, aus dem Wasser aufsteigend, singt:

Aria.

Aus des Meeres saltzen Wellen
Steigt mein nasser Fuss herfür:
Wer sich bei mir ein wird stellen
In entbrandter Liebes-Gier,
Wird von meinen Marmor-Brüsten
Mit reitzbahrem Saltz ernährt;
Dass von den genossnen Lüsten
Stets sein Durst noch mehr begehrt. (I, 4.)

Aus eigenen Kunstmitteln sollten die Pächter ihr Theater nicht lange halten. Es fehlte indess weder an geschickten Poeten noch an fruchtbaren Componisten. Kusser selber war ein bedeutender Componist, nur besass er nicht jene Schnellfertigkeit und Unerschöpflichkeit, durch welche die hervorragendsten seiner musikalischen Zeitgenossen noch heute Erstaunen erregen.

Auch die nächste Oper brachte er im wesentlichen bereits fertig von Braunschweig mit:

55. Der durch Grossmuth und Tapferkeit besiegete Porus. (1694.) 28 Bl., 2 Vorreden und 5 Acte. 6 Verwandlungen. 53 Arien, 42 in der Rundstrophe.

Dieselbe wurde ursprünglich von Bressand für Braunschweig geschrieben und mit Kusser's Musik dort im Jahre vorher (1693) aufgeführt, jetzt aber von Postel nach dem Hamburgischen Geschmack und wohl auch nach den Wünschen des Componisten umgearbeitet, was schon im ersten Bande der »Jahrbücher für musikal. Wissenschaft« S. 227—230 eingehend dargelegt ist.

56. Die Plejades oder das Sieben-Gestirne.... Im Jahr 1694. Hamburg, Gedruckt bey Conrad Neumann. 2 Bl. und 63 pag. Seiten. Vorwort und 3 Acte.

Der Text von diesem Stücke befindet sich nur in Richey's Sammlung, jetzt auf der Bibliothek zu Weimar. Es ist derselbe Text von Bressand, welcher mit Erlebach's Musik 1693 in Braunschweig gegeben wurde, sogar das Vorwort ist unverändert aufgenommen. S. »Jahrbücher für mus. Wissenschaft« I, 230—231. Der dort ausgesprochenen Vermuthung, dass auch Erlebach's Musik bei dieser Gelegenheit in Hamburg einfach reproducirt wurde, dürfte nichts entgegen stehen. Man fand den Text offenbar anziehender, als die Musik, denn unter Nr. 79 werden wir einer neuen Composition desselben begegnen, in welcher der junge Mattheson zuerst sich versuchte, und auch der Braunschweigische Kapellmeister Schürmann setzte 1716 die Worte abermals in Musik (s. Jahrbücher I, 266).

57. Der Königliche Schäfer, oder Basilius in Arcadien. Im Jahr 1694. 2 Bl. und 59 Seiten. Vorwort und 3 Acte. 13 Verwandlungen. 74 Arien, 43 in der Rundstrophe.

Dies ist die erste Oper von Reinhard Keiser; als solche hat das Stück eine besondere Bedeutung. Die Grundlage des Textes bildete ein italienisches Libretto, welches als »Il Rè Pastore« 1691 in Braunschweig mit der Musik von Alveri zur Aufführung kam. Bressand übersetzte es damals ins Deutsche, und der junge Keiser, welcher sich an jenem Hofe aufhielt, machte mit der Composition dieser Uebersetzung seinen ersten dramatischen Versuch. (S. Jahrbücher I, 204—205.) Die Oper kam dort (wahrscheinlich 1693) zur Aufführung; dann zog der Componist mit ihr nach Hamburg, wo sie »mit dem grössten Beifall aufgenommen« wurde (Mattheson, Ehrenpforte S. 126).

In der Vorrede entschuldigt Bressand sich wegen einiger unumgänglichen Verse und Redensarten, die hart und rauh ausgefallen seien, und verspricht »dasjenige, was ich etwan aus eigener Erfindung dir noch mittheilen werde«, »desto ungezwungener und leichtfliessender« zu machen. Aber Arien wie diese, um von mehreren ein Beispiel zu geben,

Lass nur Marter, Pein und Qualen,
Tod und alle Grausamkeit
Den verdienten Lohn bezahlen
Der so grossen Treulosheit.
Ihre Bosheit zu bestraffen,
Nimm die Waffen,
Die gerechter Eifer führt,
Weil sich kein Mitleiden mehr auf so grosse Schuld gebührt (III, 7.)

sind nicht nur unbeholfen, sondern auch unmusikalisch ausgedrückt, woran doch das Original nicht schuld war. Als weitere Probe der Uebersetzung setzen wir von den besseren Stücken das beste hierher, den Gesang der Zelmana an die Nachtigall —

Bel cantor di primavera
come il Cielo felice ti fè,
a quel bello, che t'impiaga
con tua voce canora e vaga
rappresenti quell' ardore
ch'il tuo core infiamma e accende:
a me solo si contende
lo scoprire a bel ch'adoro
che mi moro,
se non serba costante la fè.
Bel cantor: Da Capo. (Il Rè Pastore I, 17.)

Geflügelter Sänger des fröhlichen Lenzen,
Wie hat dich der Himmel so glücklich gemacht;
Du darfst dich nicht schweigend in Seufzen verzehren,
Und kannst die verliebte Gedanken erklären

Durch deines Gesanges buntspielende Pracht:
Ich aber darf meiner Geliebten nicht sagen,
Dass ich muss vergehen in tödtlichen Plagen,
Wenn sie meine Treue durch Untreu veracht:
Geflügelter Sänger des fröhlichen Lenzen,
Wie hat dich der Himmel so glücklich gemacht!

(Der königl. Schäfer I, 17.)

In dem Texte fehlt es nicht an reichen und bunt wechselnden Scenen, die dem lebhaften Geiste Keiser's hinreichende Gelegenheit boten, seine Kunst an den Mann zu bringen. Mit diesem Erstling hatte er schnell das Eis gebrochen und stand nun in seiner Jugendfrische da als derjenige deutsche Operncomponist, von welchem jedermann grosse Erwartungen hegen musste — Erwartungen, die er dann schon in den nächsten Jahren noch weit übertreffen sollte. Von der Musik dieses Basilius ist übrigens nichts auf unsere Zeit gekommen.

58. Wettstreit der Treue. Schäferspiel, aus dem Italiänischen in's Hochdeutsche übersetzt und in einer Opera vorgestellt im Jahr 1694. 2 Bl. und 76 Seiten. Vorwort und 6 Acte. 16—14 Verwandlungen. 66 Arien, 64 in der Rundstrophe.

Ebenfalls ein Braunschweig-Wolfenbüttelsches Product, von Bressand übersetzt und von Kapellmeister Krieger neu componirt. Bereits in den »Jahrbüchern« I, 231—234 beschrieben. In dem braunschweigischen Originaltexte Bressand's steht nichts davon, dass es nur eine bearbeitete Uebersetzung war; als solche ist sie übrigens dem vorauf gegangenen Stücke bedeutend überlegen.

59. Pyramus und Thisbe, getreue und fest-verbundene Liebe. In einem Singe-Spiel vorgestellet. Entworfen von C. S. CP. Im Jahr 1664. 24 Bl. Vorwort, Prolog und 6 Acte. 6 Verwandlungen. 64 Arien, 2 plattdeutsche; viele von mehreren (eine sogar von acht) Versen.

Der Text dieser Oper befindet sich nur in der Weimar'schen Sammlung; sie wurde von Kusser componirt, aber niemals aufgeführt. Der Autor des Textes war der Rath Schröder, ein vornehmer vermögender Mäcen. »Ihro Excellenz der weitberühmte Herr Raht Schröder« und ähnliche Leute von vornehmem Charakter, sagt der Dichter Bathold Feind, erhielten auch wohl »den Namen eines Poeten wegen Verfertigung ihrer Opern«. (Straffende Trost-Schrifft ꝛc. An Feustking 1705 S. 5.) Der Poet hat den guten Zweck, das vierte Gebot mehr einzuschärfen und auf dem städtischen Theater den Schaden vorstellen zu lassen, der »aus unzulässiger Liebe entstehet«. Dieser gute Zweck konnte aus zweierlei Ursachen nicht erreicht werden: einmal, weil die Aufführung unterblieb, und sodann, weil die »unzulässigen« Liebhaber sich zwar erstechen, aber durch Apoll wieder belebt und mit seiner Maschine in den Himmel gezogen werden — woraus sich eine Nutzanwendung ergiebt, die schwerlich geeignet sein dürfte, das Pflichtgefühl für das vierte Gebot zu stärken. Ueberdies sind darin nicht nur Gemeinheiten in Hülle und Fülle, sondern die Reimweise ist auch noch ganz die der alten Schule; Lieder mit vielen Versen, ohne die musikalische Rundstrophe.

Die näheren Gründe, welche eine Aufführung unmöglich machten, können wir nicht mehr errathen; dagegen lässt sich aus der Beschaffenheit dieses Textes wie aus der allgemeinen Lage recht wohl erkennen, wo die eigentliche Schwierigkeit lag. Das Stück hat deshalb für das Schicksal der Direction Kusser's die grösste Bedeutung. Es zeigt, dass auf die Kräfte unabhängiger Mäcene kein Verlass war, weder in ihrer künstlerischen Beihülfe noch in ihrem Geschmacke. Wo aber solches nicht der Fall ist, da ist es für ein Theater oder ein sonstiges Kunstinstitut unmöglich, sich dauernd auf der Höhe zu halten. Die künstlerische Beihülfe kommt am besten von berufenen Dichtern und Componisten, aber den Geschmack muss der gesellschaftlich hochstehende Kunstfreund repräsentiren und wahren; dies ist eine Aufgabe, in welcher seine bevorzugte Stellung von der besten Seite zum Ausdruck gelangt. Waren nun die Hamburger »Excellenzen« an Rohheit den gewöhnlichen Poeten gleich und hingen daneben altfränkisch an einer früheren, wenig brauchbaren Kunstweise, so konnte ein Mann wie Kusser nur den Directionsstab niederlegen und weiter ziehen, denn hier war auf die Dauer nichts zu gründen.

60. Hercules unter denen Amazonen, in einer Opera vorgestellt im Jahr 1694. 2 Bl. und 44 Seiten. Vorwort und 3 Acte. 6 Verwandlungen. 46 Arien, 37 in der Rundstrophe.

61. Hercules, anderer Theil. 1 Bl. und 46 Seiten (als pag. 15—60 gezählt). 3 Acte. 6 Verwandlungen. 26 Arien, 21 in der Rundstrophe.

Auch dieses Singspiel in zwei Theilen entstand in Braunschweig, war von Bressand gedichtet, von Krieger in Weissenfels componirt. Zuerst 1693 wurde es in 5 Acten an einem Abend gegeben, dann 1694 in zwei Vorstellungen verwandelt und hiernach für Hamburg in zwei mal drei Acte getheilt. S. Näheres »Jahrbücher« I, 234—235.

62. Der grossmüthige Scipio Africanus. 1664. 24 Bl. Vorwort und 3 Acte. 6 Verwandlungen. 66 Arien, 44 in der Rundstrophe.

Composition von Kusser. Die Vorlage bildete ein italienischer Text, den Fideler übersetzte. In einem beigegebenen Vorworte wird gezeigt, wie früher berühmte Leute die Poeten hochgehalten haben, worauf es weiter heisst: »Dass man aber heut zu Tage klaget, es würde diese edle Kunst nicht mehr so hoch getrieben, weil keine Maecenates oder Beförderer derselben wären, ist eine Klage der elenden Tropffen und Erbarmungswerthen Reimen-Schmiede, denen jener kluger Mann schon längst mit diesen Worten geantwortet: Es sollten sich nur erst Virgilii und Horatii einstellen, so würden sich auch schon Maecenates finden. Dass aber die Affection zu den Poeten so rar, ist die Ursach, weil die Poeten selber so rar, und unter so viel hundert Teutschen unserer Zeit nur ein einziger Hoffmannswaldau und D. L. von Lohenstein, die man mit Recht Poeten nennen kann, zu finden.« Dieser Fideler muss doch wohl ebenfalls vorzugsweise zu den elenden Tröpfen gerechnet werden, da er nicht einmal das begriff, was die übrigen immerhin richtig empfanden, nämlich den Mangel an einflussreichen und geschmackvollen Kunstbeschützern. Erst das voraufgehende Stück von »Excellenz Schröder« hatte diesen Mangel mit allen seinen Folgen wieder recht grell zu Tage treten lassen; poetische und namentlich musikalische Kräfte waren in Fülle da, es fehlte zu dauerndem Bestand und Gedeihen nichts als der rechte Mäcen. Statt diesen wunden Punkt zu erkennen und immerfort auf Abhülfe zu dringen, schmähte man in vollendeter Servilität auf die Mahner und beschönigte die Mängel. Solche Kundgebungen zeigen, dass eine gründliche Besserung unmöglich war.

Ueber die Quelle wird gesagt: Es sind des Scipio »Begebenheiten so angenehm jederzeit gewesen, dass er deswegen auch schon zweimal auf den Adriatischen [venezianischen] Schauplätzen ist aufgeführet, nachmals auch in der Stadt Milano vorgestellet worden. Itzund aber auch unter unserm Nordischen Himmel, nachdem ihm der Südliche den Canopum bekannt gemacht, den Arcturum will kennen lernen, und da er ehmals jenseit des heissen Mittelländischen Meeres seine tapfersten Thaten verrichtet, dieselben nunmehr disseits des kalten Elbe-Stroms will besingen lassen.«

Die Uebersetzung dieses ziemlich gewöhnlichen Textes ist recht fliessend. Ein Kraftstück an Decorationen und Maschinen ist die Scene, in welcher Scipio die Sibylle befragt. Sie spricht:

. . . . Ich mach, o Held, dir kund
Was alle Stern in ihrem Schluss bewahren,
Dass Rom wird gross, geschwächt Karthago sein,
Drüm geh mit Afrika den Frieden ein.
(Die Sibylle verschwindet und die Höhle verändert sich in eine dicke Wolke, in welcher man Rom in Gestalt eines Adlers, und Afrika in Gestalt eines Drachens siehet.)

Zwanzigster Auftritt.
Scipio, Cato.

Cato. Das grosse Rom schon dort in Wolken kämpfen.
(Der Drach speit Feuer gegen den Adler, der Adler schläget mit einem Blitz aus seinen Klauen den Drachen, dass er herunter stürzt.)
So kann sein Blitz den Afrikaner dämpfen.
(Worauf ein Regenbogen erscheinet.)

Scipio. Der Himmel lässt den Friedensboten sehen.
(Der Adler flieget etliche mal im Kreis herum und darauf gen Himmel.)
Dadurch soll Rom in Blühe stehen
Und wie der Adler zum Himmel gehen. (I, 19. 20.)

Als man das Stück wesentlich mit Fiedler's Text, von Graun neu componirt, 1732 und öfter in Braunschweig gab, traten die angeführten Luftgefechte schon viel bescheidener auf. Der Geschmack für derartige hochdramatisch-musikalische Puppenkomödien, welcher heute wieder bedenklich grassirt, war seit 1720 erheblich geschwunden; man gab sich zufrieden, wenn ein musikalisches Bühnenwerk Musik und wahren Gesang enthielt. (Schluss folgt.)

Kritische Briefe
an eine Dame.

21.

Joseph Rheinberger.

Von der Redaction d. Ztg. erhielt ich wiederum eine Partie Musikalien zugesandt. Das veranlasst mich, die Correspondenz mit Ihnen, verehrte Freundin, wieder aufzunehmen und Ihnen über den Inhalt der Sendung Mittheilung zu machen, generaliter diesmal, denn es handelt sich nicht um einen angehenden Componisten, dessen Werke in die musikalische Welt eingeführt sein wollen, sondern um einen Meister, der sich bereits Anerkennung erworben hat. Es liegen mir auch nicht etwa die neuesten Opera desselben vor, sondern ältere. Führe ich diese, wenn auch nur im Allgemeinen, vor, so verstosse ich damit freilich gegen den Usus der meisten musikalischen Fachblätter, welche sich in der Regel nur mit den neuesten Erscheinungen beschäftigen und seltener auf beachtenswerthe, aber noch nicht genügend beachtete, ältere Werke lebender Componisten zurückkommen, um ihnen Anerkennung erringen zu helfen. Aber der Process wird mir deshalb wohl nicht gemacht werden. Theils also, um zur Beschäftigung mit dem Componisten anzuregen, theils um sein Bild zu vervollständigen und Belege zu liefern, ziehe ich nachher die in meinen Händen befindlichen älteren Werke desselben heran.

Die Ueberschrift sagt Ihnen, auf wen ichs abgesehen habe. Jeder Musiker hat von Rheinberger gehört, gelesen, kennt gewiss auch das eine oder andere Werk von ihm, aber wie wenige wissen wohl, was der ganze Mann bedeutet, vom grossen Publikum gar nicht zu reden. So dürfte es wenigstens in Norddeutschland sich verhalten. Hier hört man, mit vielleicht geringen Ausnahmen, in den Concerten und von Gesangvereinen wenig oder nichts von seinen grösseren Werken. Vielleicht ist es im Süden anders, ich bin nicht so genau darüber orientirt; so viel weiss ich aber, dass er am Ort seiner Wirksamkeit, München, nach Gebühr geschätzt und verehrt wird. Ich finde in seinen Werken nichts, das einer allgemeinen Verbreitung derselben hindernd im Wege stände. Sie sind klar in Inhalt und Form, durchgehends edel gehalten und stellen auch an die Technik der Ausführenden keine zu hohe Anforderungen. Rheinberger machts freilich nicht, wie die Leute es wollen, d. h. wie der grosse Haufen es will; er hält unverrückt an seiner Idee fest, ohne um irgend Eines Gunst zu buhlen. Wenn er gelegentlich einmal fast neudeutsch wird, so ist es vorübergehend und lässt die Besorgniss nicht aufkommen, als könne er der Kunst etwas vergeben. Er ist eine durch und durch künstlerische Natur, der man in allem Wesentlichen vertrauen darf; gänzlich Unbedeutendes oder gar Schlechtes auf den Markt zu werfen würde er nicht im Stande sein. Ein Meister in der Contrapunktik, überhaupt in allem, was Arbeit heisst, weiss er zu fesseln und seine Themen von allen Seiten wirksam zu beleuchten, ohne dass man irgendwie berechtigt wäre, ihn einen Scholastiker oder Pedanten zu nennen; denn er componirt, um zu componiren, nicht, um zu arbeiten. Hätte er einmal das Maass der Arbeit überschritten, so wäre es gerade bei ihm zu ertragen, eben weil ihm die Arbeit leicht von statten geht und er dabei niemals störend wirkt durch Heranziehung neuen oder fremdartigen Materials. Auch an Innigkeit der Empfindung fehlt es Rheinberger nicht, das zeigen besonders seine Vocalwerke, die einen mehr, die anderen weniger. Und was nun die Hauptsache betrifft, die Erfindung, so ist er in dieser Beziehung eben so wenig zu kurz gekommen. Das unmittelbar Packende freilich ist ihm weniger eigen, nichtsdestoweniger erfindet er eigenartig, originell oder wie mans sonst nennen will. Daraus, dass seine Werke nicht gleichwerthig sind, wird ihm der Unparteiische keinen Vorwurf machen; auch er hat, wie jeder andere Autor, seine schwächeren Stunden. Wo aber vielleicht die Erfindung weniger imponirt, da pflegt die Arbeit um so mehr zu interessiren, so dass man durch sie entschädigt wird. Das grosse Publikum lässt sich immer gern direct packen und zeigt wenig Lust, besitzt häufig genug auch nicht die Fähigkeit, auf andere Vorzüge eines Werkes einzugehen. So wird manches treffliche Werk, das nur eben keine im ersten Moment zündende Motive aufzuweisen hat, ungerechterweise brevi manu von ihm abgefertigt. Von einem nur einigermaassen kunstsinnigen Publikum wird Rheinberger sicher nicht perhorrescirt werden.

Sie sehen, meine Verehrteste, dass ich Rheinberger ins Herz geschlossen habe, und glauben Sie mir, ich weiss wohl, was ich thue. Er ist einer der tüchtigsten lebenden Meister, das zeigen alle seine Werke, die neuen wie älteren, er ist ein echter Priester seiner Kunst, dessen Wissen, Können, Vielseitigkeit — fast jede Kunstgattung hat er cultivirt und mit Erfolg — und künstlerische Gesinnung die höchste Achtung herausfordern. Dass seine Compositionen noch nicht die allgemeine Beachtung gefunden haben, welche sie verdienen, kann ich nur bedauern. Hoffentlich holt man nach, wo man bislang säumig war.

Die mir vorliegenden, sämmtlich bei E. W. Fritzsch in Leipzig erschienenen und, nebenbei bemerkt, gut ausgestatteten älteren Werke von Rheinberger sind: »Die sieben Raben«, Oper in drei Acten, Text von F. Bonn. (Op. 20. Clavierauszug.) Man kann sich an der Musik recht erfreuen, sie schön und charakteristisch finden und doch meinen, dass die Oper nicht gerade das Feld sei, auf das der Componist von seinem Talent hingewiesen wird, nach diesem einen Werke wenigstens zu urtheilen. Ich erinnere an Schumann und seine »Genoveva« und Sie wissen, was ich damit sagen will. Die Aufführung der »Sieben Raben« würde ich dennoch stets befürworten, denn ich bin nicht der Meinung, dass es nöthig sei, bei Opernaufführungen auf das Publikum der Gallerie besondere Rücksicht zu nehmen. Das weihevolle »*Stabat mater*« für Chor, Soli und kleines Orchester (Op. 16, Partitur)

ist Gesangvereinen sehr zu empfehlen und nicht schwer auszuführen. Es besteht aus 5 Nummern: dem getragenen stimmungsvollen Eingangschor, einer Arie für Sopran, einem Chor mit drei Solostimmen (Sopran, Tenor, Bass), einem Duett für Tenor und Bass und dem Schlusschor mit prächtiger Fuge und zeichnet sich in allen Sätzen durch präcise Fassung aus. Die Paul Heyse'sche Ballade »Das Thal des Espingo« (Op. 50, Partitur) ist für Männerchor und grosses Orchester componirt. Das Werk enthält bedeutende Momente und macht einen durchaus befriedigenden Totaleindruck. Männergesangvereine sollten sich desselben als eines dankbaren Stückes annehmen. In Op. 25 »Lockung« (von Eichendorff), für vier Solostimmen oder kleinen gemischten Chor und Pianoforte componirt, ist die Stimmung des Gedichts vortrefflich wiedergegeben. Ich bin überzeugt, dass das nicht schwere Stück überall gern gesungen werden wird. Dasselbe lässt sich sagen von Op. 21 »Die Wasserfee« (Gedicht von Lingg), ebenfalls für vier Solostimmen oder kleinen gemischten Chor und Pianoforte in Musik gesetzt. Ihrer ganzen Stimmung, Factur und wirkungsvollen Instrumentirung wegen ist ganz besonders hervorzuheben die Ouvertüre zu Shakespeare's »Der Widerspänstigen Zähmung« (Op. 18, Partitur). Ausserordentlich schön erfunden ist das Fugenthema, mit dessen erster Durchführung das Allegro beginnt. Es nimmt sofort für sich ein und wird im Verlauf der Ouvertüre in wirksamster Weise verwendet. Wer sich in das die üblichen vier Sätze enthaltende Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell (Op. 38, Es-dur) gehörig hineinzuspielen versteht, der wird seine grosse Freude an dem schön abgerundeten, überhaupt durchweg gediegenen Werk haben und es nicht bei einmaligem Spielen bewenden lassen. Besondere technische Schwierigkeiten bietet es nicht. Op. 2 bringt »Fünf Lieder und Gesänge für gemischten Chor«, Op. 31 ebenfalls »Fünf Lieder für gemischten Chor«, Op. 22 »Vier Gesänge für eine Stimme« und Op. 26 »Sieben Lieder für eine mittlere Stimme«. Sämmtlichen Chor- wie Sololiedern ist edle Einfachheit, schöne Stimmung und Sangbarkeit nachzurühmen. Und endlich sei noch erwähnt Op. 7: »Drei Charakterstücke für Pianoforte« (Ballade, Barcarole, ernster Tanz), die in der That recht charakteristisch sind. Es wäre noch eine lange Reihe gelungener grosser wie kleiner Werke von Rheinberger namhaft zu machen. Auf einige von ihnen denke ich später zurückzukommen. Für heute scheide ich von ihrem Verfasser mit dem Wunsche, dass ihm noch lange vergönnt sein möge, in ungeschwächter Kraft für die edle Musica zu wirken und in ihr zu produciren.

Dass Sie, Verehrteste, meine Anregung respectiren und nicht säumen werden, sich mit Rheinberger bekannt zu machen, soweit es nicht bereits geschehen, weiss ich. Möchten recht viele Andere dasselbe thun und Namen und Werke eines höchst begabten und verdienten lebenden Tonmeisters in immer weitere Kreise tragen. Mit tausend Grüssen der Ihrige.

Concertmusik in Paris.

Erster Act des Lohengrin von R. Wagner, im Circusconcerte. Ossiane von Mme. Jaëll. Die Société des Auditions Lyriques. Neue musikalische Publicationen.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Die dritte Aufführung von Fragmenten des ersten Actes aus Lohengrin im Circus war eine sehr aufgeregte. Man hat gepfiffen und in den oberen Regionen hat man sich sogar ein wenig geprügelt. Die in jenen Höhen placirten Dilettanten erlagen wahrscheinlich dem Einflusse der Temperatur. Es sind dies jene, welche gewöhnlich mit dem Rufe: »Luft, Luft!« gegen den Mangel der Ventilation im Saale protestiren. Wenn der Wintercircus angefüllt ist, wird aus ihm ein Sommercircus, worin man erstickt. Dann ergreift Herr Pasdeloup das Wort, um die Störenfriede zu Geduld und Schweigen aufzufordern. Unterdessen entsendet man das Dienstpersonal zur Oeffnung der Plafond-Luken, und alsbald klagen diejenigen, welche zuvor über ein Uebermaass von Hitze klagten, über ein Uebermaass von Kälte und schreien ebenso einstimmig: »Zu viel Luft, zu viel Luft!«

Ob es nun aber in dem letzten Concerte den Theilnehmern in den oberen Räumen zu warm oder zu kalt gewesen sein mag, so muss ich doch bekennen, dass sie weit davon entfernt waren, mit denen unten derselben Meinung zu sein. Nachdem sie sich zu gemeinsamem Enthusiasmus in dem ersten Theile des Concertes vereinigt hatten, welcher der Aufführung der Chöre von »Ulysses« des Herrn Gounod, der Symphonie in G-moll von Mozart und der Ouvertüre des »Königs von Ys« des Herrn Lalo gewidmet war, theilten sie sich von den ersten Takten des Präludiums zu »Lohengrin« an in zwei Heerlager. Erst einige Protestationen, dann Pfeifen, mit gleicher Intensivität sich verdoppelndes Applaudiren, hierauf Geschrei, Drohungen und endlich ganz zum Schlusse und an vereinzelter Stelle Hiebe! Selbst während des Höhepunktes des Tumultes und Spectakels hat das Orchester und sein Chef nicht gewankt; dagegen kamen die Solisten etwas in Verwirrung und waren jedenfalls sehr zerstreut, was ihnen zur Ausrede diente, um falsch zu singen und nicht Takt zu halten.

Doch, dem sei wie ihm wolle; offengestanden war es eine sehr bedauerliche Scene, und der Zweck der Ruhestörer, wenn dabei, wie man behauptet, eine organisirte Kabale zu Grunde lag, ist vollständig verfehlt worden. Das zur Unzeit und insbesondere ohne Anlass angebrachte Pfeifen bewirkte nur übertriebene Beifallsbezeugungen. Diejenigen, die etwa bei irgend einer schönen Phrase oder einer schönen Orchesterstelle, bei einer gut declamirten Erzählung oder einem grandiosen Ensemble (und es fehlt daran im ersten Acte des »Lohengrin« nicht) blos in die Hände geklatscht hätten, legten ihrem Enthusiasmus keine Schranken auf, sobald sich die brutalen und präméditirten Protestationen vernehmen liessen. Jene aber werden schliesslich doch gegen die Pfeifenden Recht bekommen und diese sind es, welche die Aufführung des »Lohengrin« zu Stande bringen werden. Es handelt sich im vorliegenden Falle, man hat es bereits gesagt, nicht um den Charakter des Herrn Richard Wagner, der nichts weniger als sympathisch ist, noch um seine Schriften, welche der Mehrzahl nach Pamphlete sind; es handelt sich um sein Talent, um sein Genie und um eines seiner Werke, das dem musikalischen Verständnisse des französischen Publikums am meisten zugänglich ist; um ein Werk, dessen Darstellung interessant ist, und das, was man auch darüber sagen mag, Schönheiten ersten Ranges enthält. Eines Tags wird ein Director sich ermuthigen und dasselbe den Stürmischsten vorführen, wie dies mit einiger Kühnheit und Ausdauer mit dem »Tannhäuser« geschah. Die Pfeifer werden mit ihrem Pfeifen zur Hand sein, und wenn sie den »Lohengrin« nicht mehr auspfeifen können, so werden sie doch darauf beharren, etwas anderes auspfeifen zu wollen, und dann eben das Werk irgend eines französischen Compositeurs auspfeifen; denn man muss sich daran erinnern, dass die Pfeifer in Frankreich nicht immer aus purem Patriotismus gepfiffen haben.

Doch begeben wir uns nun in einen Saal, wo es weder zu warm noch zu kalt ist, und wo das Publikum nicht auf die verschiedenen Farben der Cocarden achtet. Wagner's Hauch dringt zwar auch dorthin, aber für die Mehrzahl unfühlbar, kaum merklich. Und dann: es ist das Werk einer Dame, das

man zu hören und zu beurtheilen gekommen ist, allerdings vielleicht etwas summarisch, indem man nur einen Theil davon vorführte. Auch weiss man, dass in Frankreich selbst bei denjenigen, welche der Patriotismus irre führt, die Galantrie nie ihre Rechte einbüsst. Mme. Jaëll ist die Königin des Festes; Mme. Jaëll, nachdem sie als Virtuosin alle Lorbeern des Virtuosenthums gepflückt hat, adspirirt nun für ein Brevet als Compositeur. Sicherlich wurde dieses Brevet schon vielen Anderen verliehen, welche weniger werth waren. Sie ist allerdings eine Frau; allein ihre Musik lässt das Geschlecht keineswegs erkennen. Welcher Schwung, welche Kühnheit und welche Männlichkeit! Uebrigens war das Unternehmen, man muss es vor Allem hervorheben, eines der kühnsten und gewagtesten, indem es sich für Ossiane um nichts geringeres handelt, als zu den von dem Gotte der Harmonie, Beles, bewohnten Höhen hinanzudringen! Und weder ein Sterblicher noch eine Sterbliche darf hoffen, mit Barcarolensingen den ewigen Flammen Trotz zu bieten, welche den Gott Beles umgeben.

Man muss der Leier kräftige Accente abzugewinnen wissen, um gegen die Ströme von Harmonie ankämpfen zu können, welche der Gott rings um sich aussendet. Allein Ossiane, der die drei heiligen Gesänge erschlossen sind, der der Freude, der des Schmerzes und der der Liebe, zögert nicht, aus dem irdischen Dunkel herauszutreten, um die göttlichen Höhen zu erklimmen. Und nach einem ersten Versuche, der sie in eine mittlere Sphäre vordringen lässt, nimmt sie ihren zur Gottheit hinan strebenden Lauf wieder auf. Doch folgen wir nun, um uns nicht zu verirren, dem leitenden Faden, den der Dichter (und der Dichter ist ebenfalls Mme. Jaëll) uns in die Hand zu geben die Vorsicht hatte.

»Erzählende Geister sagen ihr (nämlich der Ossiane), dass nur die drei heiligen Gesänge ihr das Vordringen zu den unnahbaren Höhen ermöglichen können.«

»Ossiane strebt brünstig nach der höchsten Harmonie; sie ruft Beles an, der ihr mit einem aus Freude und Spott gemischten Gesange antwortet.«

»Ossiane erkennt in diesen Lauten die ganze Schönheit des Gottes, der sie anzieht; fernerhin ist ihr die Freude entschleiert. Die Freude, das ist Beles in seinem ewigen Strahlenglanze. Beles besingt hierauf den Schmerz.«

»Ossiane entgegnet, dass sie diesen Gesang kenne, seitdem sie lebe; der Schmerz, das ist ihre in den Finsternissen der Erde umher wandelnde Seele.«

»Nach den sanften Accorden, welche hierauf Beles vernehmen lässt, erzählt Ossiane eine Vision, welche sie zum ersten Male die Liebe und deren Geheimniss verstehen liess.«

Der dritte Theil ist der Apotheose der siegreichen Ossiane gewidmet. Und es konnte auch nicht anders kommen; ohne dieses würde das Unternehmen der Ossiane wie das des Prometheus enden, und die allegorische Bedeutung der Legende ginge verloren. Diese Legende von ganz germanischem Mysticismus wurde von Mme. Jaëll, einer Elsässerin, erdacht und in deutscher Sprache geschrieben, hierauf aber von einem jungen talentvollen Dichter Herrn Grandmougin ins Französische übersetzt. Nur zwei Personen singen darin: Ossiane und der Erzähler, dessen Rolle uns von geringer Wichtigkeit zu sein schien, wenigstens in dem Fragmente, das wir gehört haben. Beles ist symbolisch dargestellt durch das Orchester, das ihm nach der Reihe seine feierlichen Accente und seine heiteren Rhythmen, seine süssesten Klänge und den dröhnenden Schall seiner Metallinstrumente gewährt. Chöre der Geister, welche in die Handlung eingeflochten sind, erweisen sich der jungen Sterblichen günstig, welche in die glühende Sphäre der Gottheit gelangen will. Diese Chöre voll Poesie und Farbe sind reizend. Die Gesänge der Ossiane — es sind fürwahr keine Cavatinen — gehen allmälig von der Freude zum Schmerz über, indem sie zuletzt zum Ausdrucke der verzehrendsten Leidenschaft gelangen. Ossiane hat, da sie in solcher Weise die Liebe besingt, offenbar noch nicht jedes irdische Band abgestreift.

Ich brauche nicht die Bekanntschaft des vollständigen Werkes abzuwarten, um versichern zu können, dass sich bei der Autorin der »Ossiane« ein exceptionelles musikalisches Temperament, überraschende Gaben und Eigenschaften ersten Ranges vorfinden. Keine andere Frau hat je solche Gewalt, solche Energie, solche Willenskraft an den Tag gelegt. Andere lieben es, im Azur zu schweben; diese, auf die Gefahr hin die Spitzen der Flügel zu versengen, tummelt sich in feurigen Wolken.

Mme. Jaëll wurde stark applaudirt, als sie nach der »Ossiane« auf der Estrade erschien, um das Adagio und das Finale ihres Concertes in D vorzutragen. Ich vermuthe, dass nach dem Finale, einem furchtbaren Stücke, in welchem die Fingergymnastik schwindelerregende Effecte erzielt, Mme. Jaëll sich zur Ruhe zurückzog, die sie sehr wohl verdient hat.

Steigen wir nun von den Höhen des Empyreums herab und folgen wir im Grunde des dichten Waldes dem Satyr Mnazil und der Nymphe Doris.

Eine neue Gesellschaft, die Société des Auditions Lyriques, hat sich kürzlich unter der Direction des Herrn Danbé gebildet. Sie hat den Zweck, jungen Compositeuren, welche für die Bühne schreiben, durch alle Hülfsmittel, über welche die Bühne verfügt, die Aufführung von Werken zu erleichtern, welche ein Theater kaum jemals aufführen würde.

Ein reicher Amateur aus der Provinz, der bescheidentlich verhüllt unter dem Pseudonym Wilhelm auf dem Programm der ersten Aufführung als Autor einer kleinen komischen Oper in einem Acte figurirte, übernahm die Kosten jeder Aufführung, nämlich das Orchester und die Chöre, die Solisten, Costüme, Decorationen und das Uebrige. Loben wir vor Allem seine Freigebigkeit.

Die Société des Auditions Lyriques hat sich in dem Saale Herz installirt. Für den Augenblick genügt ihr ein Concertsaal.

Der Satyr Mnazil und die Nymphe Doris, dargestellt von Mme. Peschard und Mlle. Marie Fechter, sind die handelnden Personen in einem Gedichte von Albert Glatigny, das von Herrn Albert Cahen in Musik gesetzt ist, einem ausgezeichneten Amateur, der es bis zu jener Grenze, zu jenem Grade von Talent gebracht hat, wo der Amateur mit dem Künstler zusammentrifft. Seit einigen Jahren, während welcher ich das Vergnügen habe, die Bestrebungen des Herrn Albert Cahen zu beobachten, constatire ich bei jedem neuen Anlasse einen Fortschritt. Die Poesie zieht ihn an und wenn er auch sein Ideal nicht auf die unnahbaren Flammengipfel stellt, so nimmt er doch einen hinreichend hohen Flug. In gegenwärtiger Zeit, wo die Anlockungen der Operette alles Andere überwuchern, will es schon etwas bedeuten, es zu verstehen, denselben Widerstand zu leisten. Das Sujet, welches den jungen Musiker inspirirt hat, ist sehr glücklich gewählt. Giebt es etwas Duftenderes als einen Wald von Myrthen und Lorbeern; etwas Poetischeres als die sich gleichzeitig in dem Herzen einer Nymphe und eines Hirten entzündende Liebe?

Ein Vorspiel und fünf oder sechs Stücke, das ist der ganze Inhalt der Partitur des Herrn Albert Cahen. Und das ist, meines Erachtens, auch genug, um die ganze Bedeutung seines Talents, seine melodische Grazie und seinen Instinct für die zartesten Sonoritäten des Orchesters darzuthun, obwohl er mit letzterem zuweilen etwas zu viel Lärm macht in dem Walde, wo sich unsere beiden Liebenden nur deshalb zanken, um dann wieder desto mehr zu schmachten. Soll ich wohl hinzufügen, dass das Ende nicht so viel werth ist wie der Anfang und dass die gelungensten Stellen jene sind, welche ein süsses und schmerz-

liches Gefühl ausdrücken? Das Publikum scheint diese Unterscheidung nicht gemacht zu haben, denn es hat zum Schlusse am meisten applaudirt.

Die Verleger Durand und Schönewerke haben kürzlich die Partitur der Mignon von Robert Schumann veröffentlicht. Dieselbe enthält lyrische Episoden, welche dem Roman von Goethe »Wilhelm Meisters Lehrjahre« entnommen sind, mit französischem Texte von Herrn Victor Wilder. Ich werde demnächst diese Publication besprechen, wovon mir die bedeutendste Partie das Requiem am Schlusse zu sein scheint. Ich beschränke mich heute auf diese Ankündigung, wie auch auf die der lyrischen Dichtung »Balthasar« von Herrn Guilmant und der zwei Bände Melodien von Herrn Octave Fouque und Mme. Grandval.

Marienbad. *L. v. St.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. Juni 1879. **Nr. 26.** XIV. Jahrgang.

Die Hamburger Oper unter der Direction von Joh. Sigmund Kusser. 1693—1695.

(Schluss.)

63. **Medea.** In einem Singespiel vorgestellet im Jahr Christi 1695. 24 Bl., Vorwort, Prolog und 3 Acte. 5 Verwandlungen. 47 Arien, 29 in der Rundstrophe.

Es war die italienische Musik von Giannettini, welche zu der deutschen Uebersetzung gesungen wurde. Das Vorwort sagt darüber: »Es ist diese Materie von vielen so beliebet worden, dass man sie schon oftmals auf Schenbühnen, und ohnlängst auch auf einem vornehmen Theatro in Italiänischer Sprache vorgestellet, wobei zugleich dieselbige in Teutscher Sprach ist heraus gegeben. Dieser Arbeit hat man sich nun vor diesesmal bedienen wollen, doch unterschiedliches darin verändert, also dass man etwas davon genommen und dagegen etwas anderes hinzu gefüget.« Letzteres wird Postel gethan haben, aus welcher Ursache Mattheson ihm irrthümlich die ganze Uebersetzung zuschrieb. Das »vornehme Theatro«, wo das Werk italienisch mit deutscher Uebersetzung herauskam, war wieder kein anderes als Braunschweig; man hatte es dort schon 1688 gegeben, und die Uebersetzung dürfte ebenfalls von Bressand herrühren. S. »Jahrbücher« I, 201—202. Das Werk ist nicht bedeutend, wird aber im italienischen Gewande recht glatt und eingänglich gewesen sein. Das Deutsche geht mehr auf Stelzen, als bei Postel der Fall ist. Zu den in den Jahrbüchern gegebenen Beispielen noch folgende.

Aria.

Theseus. Lieben dich? Ach, nimmermehr.
Die Glut ist verschwunden,
Geheilt sind die Wunden
Von Amor's Gewehr.
Lieben dich?

Aria.

Hippolita. Mein süsses Vergnügen,
An welchen mein Leben
und Hoffnung ergeben,
Wirstu so bald satt
Der, die dich sonst hat
Geliebet so sehr? (II, 4.)

Aria.

Zu euch komm ich, kühle Matten,
Trost und Ruhe zu erlangen,
Die des Purpurs Glanz und Prangen
Mir nicht mitzutheilen hatten.
Zu euch komm ich, kühle Matten. (II, 2.)

64. **Die glücklich wieder erlangete Hermione.** Im Jahr 1695. 20 Bl., Vorwort und 3 Acte. 5 Verwandlungen. 54 Arien, 24 in der Rundstrophe.

Hier lag ebenfalls Giannettini's Musik vor, und nach Mattheson's Angabe hat Postel den Text verdeutscht, was wir als sicher annehmen können. König Neoptolemus hat Hectors Wittwe Andromache Versprechungen gemacht, liebt aber Hermione, die Tochter der Helena, wobei »diese als eine getreue Liebhaberin ihres Orestes, jene als eine junge galante Wittwe aufgeführet wird, in welchen zwei Stücken dieses Schauspiel in etwas von der köstlichen Tragedie des Euripides, die er unter dem Namen Andromache uns hinterlassen, abgehet, weil daselbst der Charakter dieser beiden Personen gar anders wird vorgestellet, sonst im übrigen wol das Ansehen hat, dass es aus demselben genommen. Es ist dieses Stück anfänglich in Italiänischer Sprache geschrieben und in derselben auf einem benachbarten Hochfürstl. Schauplatz aufgeführet worden, mit der musikalischen Composition eines vortrefflichen Italiänischen Meisters namens Giannettini. Und ist aus dieser Ursache dem geneigten Leser eine Erinnerung zu thun, dass, weil man die schöne Italiänische Musik zu behalten verlanget hat, ihm nicht frembd möge vorkommen, dass in einigen Arien ein so irreguläre carminis genus zu finden sei. Ferner ist zu bemerken, dass man eine Person darin verändert und anstatt eines alten Hof-Meister oder Raths einen kurtzweiligen Knecht aufgeführet, damit durch einige Abwächseiung das Gemüth der Zuschauer so viel mehr möchte ergetzet werden.« Dieser kurzweilige Knecht Dipine ist ein Schalk und guter Kerl, denn eigentliche Bösewichter producirte man in Hamburg nicht.

Hiermit brachte Kusser abermals eine Giannettini'sche Oper zur Aufführung, die ihm von Braunschweig her bekannt und dort vielleicht durch ihn eingeführt war. In Braunschweig wurde sie schon 1686 gegeben (s. Jahrbücher I, 200). An Postel's

Uebersetzung wird niemand zweifeln, der die folgenden Proben liest. Neoptolemus, hier Pirrhus genannt, sagt zu Hermione:

Pirr. Schau meine Gluth. *Herm.* Die will ich nie betrachten.
Pirr. Mein Königreich. *Herm.* Das werd' ich stets verachten.
Pirr. Der Kronen Gold. *Herm.* Ist Schatten gleich;
Orestes ist mir Kron und Königreich. (I, 1.)

Dieselben bald darauf:

Aria.

Pirr. Sag' einmal, schönstes Herze,
Sag' einmal nicht mehr Nein.
Herm. Getreu in allem Schmerze
Will ich Orestes sein. (I, 2.)

Orestes, der als fremder Pilger verkleidet in das Land kommt, singt:

Aria.

Orestes. Seh ich einmal meine Sonne,
Ist mir angenehm der Tod.
Lust und Wonne
Ist alle die ümb sie erduldete Noth.
Seh ich einmal: Da Capo. (I, 9.)

Und beide Geliebte zusammen:

Aria:

Herm. } *Orest.* } a 2. Verhängniss, ach! was hastu vor?
Ich schweb' auf wüsten Wellen.
Eröffne doch dein gütigs Ohr,
Mich an den Port zu stellen.
Verhängniss, ach! was hastu vor?
Ich schweb' auf wüsten Wellen. (I, 15.)

Hermione ist lange in Ungewissheit, ob sie auch wirklich Orestes vor sich sieht, da er sich verstellt; doch hofft sie sich nicht zu täuschen und singt in diesem Sinne zu Anfang des zweiten Actes:

Der Himmel wird nicht allezeit
Mit Blitz und Donner knallen:
Denn wie die Nacht ihr Schrecken-volles Kleid,
Wenn Phoebus' Hand die Morgen-Rosen streut,
Lässt in den Abgrund fallen;
So hofft mein Geist, dass nach der Traurigkeit
Die Freude werd' in meinem Herzen wallen:
Der Himmel wird nicht allezeit
Mit Blitz und Donner knallen.
Auf denn, mein Herz, auf, auf und sei bereit,
Ermuntre dich, dein Glück ist nicht mehr weit,
Lass itzund Lust vor Herzeleid
In deinen Ohren schallen:
Der Himmel wird nicht allezeit
Mit Blitz und Donner knallen. (II. 1.)

So poetisch gewandt wusste der Uebersetzer sich selbst im Recitativ auszudrücken. Das alles ist um so vortrefflicher, als es sich dem Zwange einer schon fertigen Musik zu fügen hatte, wobei die Andern durchgehends so unbeholfen waren.

Auf des Königs Befehl wird Orest zuletzt durch Diplus scharf in's Verhör genommen. Hierbei kommt ein Spott auf die Kastraten vor, der gewiss schon im Originaltext stand:

Diplus. Dein Nam'.
Orest. Erindo.
Diplus. Wo dein Vaterland?
Orest. In Thebe.
Diplus. Was dein Handwerk?
Orest. Weil ich bin
Verschnitten, hab ich mich begeben
Zur Singe-Kunst. (III, 11.)

Bald darauf aber bekennt er:

Orest. Verstellung weg, mich soll der Tod nicht schrecken,
Ich bin Orestes, ja. (III, 12.)

Die Begebenheiten können uns hier nicht weiter kümmern. Als der Vorhang sich hebt, ist die Liebe bereits in vollem Gange, und sie kommt erst mit dem Schlusse zu einem allerseits erfreulichen Ende. Pilades ist hier Orest's Nebenbuhler, u. s. w. Ehrfurcht vor den Charakteren, wie das Alterthum in Sage und Geschichte sie hingestellt und die griechische Dichtung in »köstlichen« Tragödien sie verewigt hat, kannte man nicht. In dieser Hinsicht war die italienische Oper dem Shakespeare wenigstens an Unbefangenheit gleich.

Director Kusser öffnete in dem nun folgenden Werke für das Hamburgische Theater eine neue italienische Quelle, und zwar eben diejenige, welche dieser Bühne die nützlichste und ergiebigste war. Er konnte solches wagen, weil er durch seine Gesangsübungen das Personal dafür befähigt hatte. Dies waren die Opern, welche der geniale Agostino Steffani als Kapellmeister in Hannover schrieb und an jenem Hofe zur Aufführung brachte. Sie wurden für die musikalische Durchbildung der Hamburger Oper von grosser Bedeutung; nur Kusser selber sollte keinen Gewinn davon haben.

65. Der hochmüthige Alexander. Auf dem Hamburgischen Theatro in einem singenden Schauspiel vorgestellet im Jahr 1695. 24 Bl., Vorwort, Prolog und 3 Acte. 8 Verwandlungen. 56 Arien, durchweg klein, oft vierzeilig; nur 6 in der Rundstrophe.

Diese Steffani'sche Musik übersetzte Fideler (oder Fiedler) so, dass die ursprüngliche Composition beibehalten, das Werk aber deutsch gesungen werden konnte; s. das Vorwort zu Nr. 68 im folgenden Kapitel. Wie alle hannoverschen Opern, ist auch diese in der Handlung voll Leben und Bewegung, aber ohne sonderlichen Gehalt. In dem »Vorspiel«, welches ganz hofmässig ist, lassen sich die Götter, d. h. die hochfürstlichen Durchlauchtigkeiten, von den Künsten bedienen. Die Musik thut dabei einen Ausspruch, der mehr oder weniger auf die gesammte Poesie der damaligen Zeit passt:

Musica. Es vergeht durch mein Getöne
Des Gedichtes Härtigkeit.
Eine angenehme Schöne
Und Sirene
Bringt nichts denn Zufriedenheit.

Bei der ausbrechenden Empörung nimmt der grosse Held Alexander Reissaus und gesteht seiner geliebten Roxane

Aria.

Zweier schönen Augen Prangen
Acht ich mehr, als Thron und Reich;
Wär' ich elend, arm, gefangen,
Gilt es mir doch alles gleich;
Mein Vergnügen, mein Verlangen
Find ich bloss allein bei euch. (I, 12.)

Die Oper war von dem hannoverschen Hofpoeten Ortensio Mauro gedichtet und gelangte im Jahr 1690 zuerst zur Darstellung (s. Händel I, 320). In Braunschweig sah man sie deutsch 1699, ebenfalls mit Fideler's Uebersetzung (s. Jahrbücher I, 253).

66. Armida . . . Im Jahr 1695. 28 Bl., 2 Vorreden und 3 Acte. 9 Verwandlungen. 59 Arien, 39 in der Rundstrophe.

Dies war eigentlich kein neues Werk, sondern das italienische Stück Nr. 52 mit Pallavicini's Musik, nur wurde es in Fideler's Uebersetzung deutsch gegeben. Von den verdeutschten Arien, welche schon zu Nr. 52 erschienen, hat Fideler hier 25 wörtlich wieder aufgenommen; jene erste Uebersetzung rührte also wahrscheinlich ebenfalls von ihm her. »Gegen-

wärtige Opera — sagt das Vorwort —, welche ehemals allhier nicht ohne besondere Vergnügung der Herrn [sic!] Zuschauer in Italiänischer Sprache vorgestellet worden, wird denselben numehr zu Teutsch überreicht« und dabei in Armida umgetauft, weil diese hier doch die Hauptperson sei. Man bemerkt übrigens bei den hamburgischen Librettisten eine besondere Neigung, die Stücke nach weiblichen Hauptpersonen zu benennen. Hierzu würde allerdings ein aus »Herrn« Zuschauern bestehendes Publikum sehr gut passen.

67. Acis und Galatée . . . Im Jahr 1695. 18 Bl., Vorwort, Prolog und 3 Acte.

Auch dieses war kein Originalwerk, sondern eine Erneuerung von Nr. 35, der 1689 hier französisch gegebenen Lully'schen Musik. Weil das Singspiel damals gefallen habe, berichtet das Vorwort, so komme es nun, fast genau auf die französische Musik gepasst, deutsch heraus.

Derartige Lückenbüsser, wie Kusser hier mehrere nach einander vorführte, sind bei einer Theaterleitung unvermeidlich und auch ganz nützlich, um für alle Fälle ein reichhaltiges Material zur Hand zu haben. Schlimmer wird die Sache schon, wenn zu solchen Hülfsmitteln gegriffen werden muss, während doch productive Kräfte hinreichend vorhanden sind. War Kusser nicht im Stande, Keiser und Postel so für sein Theater zu gewinnen, wie es später von Schott geschah? Erwartete er nichts von dem jungen deutschen Genie, — oder welches war der Grund dieser merkwürdigen Erscheinung, dass gerade diejenigen, welche in gemeinsamer Thätigkeit gross und reich hätten werden können, sich in dem entscheidenden Augenblicke nicht zu finden wussten? Denn das allerschlimmste bei der ersichtlichen Dürftigkeit des Repertoires war eben dieses, dass es den Ausgang der ganzen Opernunternehmung des seltenen Mannes bildete. Dieser Ausgang war also offenbar ein Niedergang. Die Pachtung von Kusser und Kremberg war mit dem letztgenannten deutsch-französischen Werke zu Ende. Die Glücksgöttin, welche der grosse Directionsmeister vor drei Jahren so begeistert apostrophirte, hatte also wieder einmal ihren allbekannten Wankelmuth offenbart, nur diesmal schneller, als die Meisten vorher sehen konnten.

Es lag gewiss für Viele die Versuchung nahe, sich optimistisch zu täuschen. War es doch auf Hamburgischem, fast kann man sagen auf deutschem Boden das erste Unternehmen dieser Art. Warum sollte ein Kunstinstitut nicht durch die Künstler auch äusserlich am besten geleitet werden können? Erfahrungen vom Gegentheil lagen nicht vor, weil die Probe bis dahin überhaupt kaum gemacht war; was Nic. Strungk in Leipzig unternahm, sprach eher dafür als dagegen. Die Schwierigkeit lag auch durchaus nicht in diesem Punkte — denn Händel und Andere haben später ein weit kostspieligeres Operntheater glänzend und dauernd geleitet —, sondern in einem andern. Wir haben es schon bei Nr. 58 gesagt. In Hamburg fehlten die durch Vermögen, Musse, Geschmacksbildung und Kunstbegeisterung unabhängigen Mäcene. Die besten Stützen der Oper bildeten ausser den angesehenen fremden Gesandten, an welchen diese Stadt als damaliger Hauptort Norddeutschlands so reich war, die nahe wohnenden Fürsten und Adeligen. Von diesen war seiner Zeit das Theater in den Gang gebracht; sie hielten es auch dann noch zwei Jahrzehnte lang, als die frühere Kraft der Production fast ganz geschwunden war. Aber in Hamburg selber war ausser dem Eigenthümer Schott kein einziger Mann von hinreichenden inneren und äusseren Mitteln, der seine Theilnahme an dieser Singbühne irgendwie dauernd bethätigt hätte. Welch ein Unterschied zwischen Hamburg und Venedig! In der von seiner Höhe herabsinkenden Lagunenstadt gab es immer noch eine grosse Menge alter Patricierfamilien, welche die Pflege der Kunst als Standespflicht betrachteten und ihre besten Kräfte dafür aufboten. In dem für den neuen Welthandel viel günstiger gelegenen Elb-Athen — wie es sich durch seine Poeten so gern nennen liess — war noch Niemand über den Börsenstandpunkt hinausgekommen, und Familien im venezianischen Sinne gab es hier überhaupt nicht. Schott's Oper war für die Uebrigen eine Privatunternehmung, ein Geschäft; es gab Geschäfte verschiedenster Art, und Jeder betrieb das seinige. Die Kunst irgendwelcher Gattung kann erst gedeihen, wenn die rein kaufmännische Bewegung durchbrochen wird. Es muss eine Haltestelle geben, bei welcher das Streben nach Gewinn zum Stillstande kommt. Die Hamburgische Staatsverfassung war nun, wie die der übrigen freien Städte des deutschen Reiches, darin höchst mangelhaft, dass sie nicht ein festes Patriciat bildete. Der nächste und handgreiflichste Schaden, welcher daraus erwuchs, war der schwankende Wohlstand; alles blieb Privatbesitz, den man heute erwarb und der morgen verdarb, ohne dass die Gesammtheit daraus den entsprechenden dauernden Nutzen gezogen hätte. Und wie mit dem äusseren Besitz, so verhielt es sich auch mit der geistigen Bildung und mit den gesellschaftlichen Sitten. Die Tüchtigkeit des Einzelnen war wesentlich eine persönliche, man könnte sagen geschäftliche. In der That ging der Hamburger, und geht er noch heute, in den Kaufmann auf, und wer die besten Köpfe Hamburgs kennen lernen will, der wende sich nicht an die Behörden oder an die Künstler oder an die Gelehrten, sondern an das Comtoir und an die Börse. Das hindert die Ausbildung der Wissenschaften und Künste ebenso sehr, wie die Verfeinerung der gesellschaftlichen Sitten. Der Handelsmann ist sicherlich der schlechteste Sittenmeister. Die Beobachtung feiner Umgangsformen ist für ihn durchweg eine lästige und oft hinderliche Sache, zu deren Ausbildung er nur nothdürftig gelangt, denn die zur erfolgreichen Führung eines Geschäfts erforderliche Lebensart, Geschmeidigkeit und Vorurtheilslosigkeit liegt auf einem ganz anderen Gebiete.

Hierzu kam noch der Wandel der Zeiten. Im Mittelalter bis ins sechzehnte Jahrhundert war den freien deutschen Reichsstädten eine gewisse Aehnlichkeit mit Venedig hinsichtlich einer würdigen öffentlichen Vertretung sowie der von der städtischen Leitung ausgehenden Pflege der Künste und Wissenschaften nicht abzusprechen; man denke nur an Lübeck, und daran, wie selbst das wenig günstig gelegene Lüneburg sich noch im Reformationsjahrhundert hervorthat. Aber vom dreissigjährigen Kriege an sank mit der steigenden materiellen Bedeutung die geistige. Man kann dies wohl noch deutlicher so ausdrücken: es schwand mit dem anwachsenden Privatbesitz der Gemeingeist, der Sinn und das Verständniss und das Streben für diejenigen Güter, welche ein bleibender Besitz sind für das Wohl Aller. Dass ohne ein solches Gemeingefühl selbst der reichste Privatbesitz nur ephemeren Werth hat, kann man gerade aus der hamburgischen Geschichte recht deutlich sehen. Im siebzehnten Jahrhundert, der Glanzzeit der niederländischen Malerei, war Hamburg voll von den Meisterwerken dieser Schule — und wo sind sie jetzt? ach, wo sind sie schon seit Jahrhunderten? genau dort, wo die unzähligen Summen des vom Vater erworbenen und beim Sohne wieder verdorbenen Privatbesitzes sich befinden. Die Oeffentlichkeit, die Stadt besitzt nichts davon. Ohne ein derartiges Verlorensein an Privatinteressen wären auch die widerwärtigen und thörichten Operustreitigkeiten nicht möglich gewesen.

In diese ungünstige Zeit nun, wo sich überdies das geistige Leben immer mehr an den Höfen concentrirte, fiel die Gründung der Oper in der Stadt Hamburg. Es ist bemerkenswerth, dass die Blindheit aller Betheiligten über die Hauptmängel, welche das Gedeihen jenes Theaters verhinderten, eine vollständige war. Bei der Oper Scipio (Nr. 62) haben wir ge-

sehen, wie der Poet Fideler über diejenigen schimpfte, welche den Mangel der Mäcene beklagten, und zwar eben damals schimpfte, wo das Theater mit seinem jüngsten Versuch eine bittere Erfahrung in dieser Hinsicht gemacht hatte. Die Mäcene müssen nicht nach den Künstlern kommen, sondern bereits da sein, wenn diese erscheinen, denn sie bilden die Heimathsbehörde der Kunst; wo eine solche Behörde fehlt, liegen Apoll's Söhne auf der Strasse und vagabondiren. Die Horaze, die Orpheuse und Alle, welche sonst noch zu einem vollzähligen Kunstslaat gehören, waren wirklich da, nur die richtigen Quartiere für sie fehlten in Hamburg. Wie dürftig bescheiden sie sich hier herum drücken mussten, das kann uns jener Fideler am besten bescheinigen, denn er würde die obwaltenden kläglichen Zustände nicht verherrlicht haben, wenn es nicht geschehen wäre, um sich seine freien Mittagstische zu erhalten. Und die Uebrigen, welche seine Worte lasen, werden ihm beigestimmt haben, falls ihre augenblickliche Lage soweit gesichert war, dass sie sich irgendwo satt essen konnten. Nur wer just im Elend sass, der rief nach Mäcenaten. Also auch unter den Künstlern war der rein persönliche Standpunkt der maassgebende geworden; was man nicht selber empfand, das fühlte man nicht und sah es gleichsam als nicht vorhanden an. Als Kusser vergebens nach Hülfe ausschaute, war sein ebenbürtiger Genosse Reinhard Keiser wahrscheinlich ganz wohlgemuth und dachte sich in seinem jugendlichen Leichtsinne vielleicht garnichts dabei, oder glaubte möglicherweise sein eigenes Aufkommen durch Kusser's Fall befördert zu sehen. Als Keiser dann später nach mehr als funfzig glänzenden Leistungen im Fache der Bühnenmusik genau in die Lage seines Vorgängers gerieth und statt bewundernder Anerkennung die schäbige Philisterrede vernahm, er habe sich nun ausgeschrieben: ja, da freilich seufzte er tief auf und rief seinen Schmähern zu, er könne auch wohl ein Lully werden, wenn nur erst ein Louis XIV. da sei. Die Uebrigen hielten sich auch hier wieder für sich. Und so ging es immer fort; Keiner litt und rang und strebte mit dem Andern.

In diesen Tagen, wo Kusser litt, war der rechte Augenblick gekommen, um die Kunst dieser Stadt dauernd eine Stufe höher zu heben und um dem bereits sehr berühmt und einflussreich gewordenen Operntheater jene Festigkeit, jene nationale Selbständigkeit zu verleihen, welche die gleichzeitige Pariser Bühne so schnell erlangt hatte. Denn trotz Keiser und Händel, trotz Schott und Postel war dieser Mann für das Hamburgische Theater der grösste, war derjenige, an dessen dauernde Wirksamkeit allein der Bestand der deutschen Singbühne geknüpft war. Was neben und nach ihm auch Glänzendes erschien — mit seinem Abgange schwand jede Hoffnung, dass Hamburg je etwas mehr werden könne, als zeitweilig die Vorschule für höhere Bahnen. Es ist dies auch der Grund, wesshalb unser Blick so andauernd auf diesem Vorgange ruht und gleichsam mit Gewalt davon abgezogen werden muss. Mit Kusser's Scheiden war im höheren Sinne eben Alles vorbei.

Dass diese drei Jahre 1693—1695 nicht ohne harte Kämpfe, nicht ohne bittere Enttäuschungen verstrichen sein werden, darf man annehmen. Aber wir wissen nichts darüber, wie die Vorgänge im Einzelnen waren, nichts darüber inwieweit Kusser oder sein Theilhaber Kremberg vielleicht durch persönliche Eigenthümlichkeiten die Katastrophe beschleunigte. Nicht einmal das wissen wir, ob man im Hader auseinander ging, oder ob sich alles friedlich löste. Ein Beweis für das letztere, und überhaupt ein gutes Zeichen ist, dass Kusser und Kremberg ihren gemeinsamen Lebensweg auch noch ferner fortsetzten, denn wir finden sie in London wieder. Von Kusser ist es bekannt, dass er nach England ging, und Kremberg's Namen fand ich in einer handschriftlichen Opernpartitur, die in London bald nach 1700 zur Aufführung kam; er dürfte also am dortigen Theater halb im Verborgenen eine befriedigende Wirksamkeit gefunden haben. Der Uebergang nach London wird ihnen durch die englische Gesandtschaft in Hamburg erleichtert sein, denn diese war von Anfang bis zu Ende eine der ersten Stützen der Hamburger Singbühne. Kusser fand in London auch sofort Zutritt in die besten Kreise und erhielt wahrscheinlich schon um 1710 die Kapellmeisterstelle bei dem Vicekönig in Dublin, welche er, allbeliebt und bewundert, bis zu seinem im Jahr 1727 erfolgten Tode inne hatte. Ein Werk aus dieser letzten Periode, vielleicht sein bestes, findet man in dem folgenden Artikel näher besprochen.

Eine englische Serenata von Joh. Sigismund Kusser um 1710.

Die Composition, auf welche der Schluss des vorigen Artikels hinweist, dürfte das einzige grössere Werk aus der späteren Lebenszeit Kusser's sein, das jetzt noch existirt. Erhalten ist es in einem sehr sauberen gleichzeitigen Manuscript, welches ich auf einer Londoner Auction erstand und welches, wenn auch nicht autograph so doch an Zuverlässigkeit einem Autograph gleichzustellen ist. Es hat als Bibliothekzeichen ein gräfliches Wappen »John Percival Earl of Egmont. 1736.« Und auf dem vorgehefteten leeren Blatte steht: »John Sigismund Cousser Chappel Master to the Duke of Wirtemberg compos'd This in Ireland and gave it me.« Ohne Zweifel ist dieses von Graf Egmont geschrieben. Die Musik war also in Irland componirt und er hatte sie direct von Kusser erhalten. In derselben wird die Königin Anna auf eine Weise gefeiert, dass man an den Friedensschluss von Utrecht (1713) denken könnte. Später kann die Composition nicht entstanden sein; es hindert aber nichts, sie mehrere Jahre früher zu setzen und als eine officielle Geburtstags-Ode oder -Serenata anzusehen.

Das Manuscript, 32 Blätter in Querquart, hat zu Anfang der Musik den Kopftitel

»Serenata Theatrale. à 5.
Peace. Victory. Discord.
Felicity. Plenty.«

Serenaten nannte man damals nach italienischem Vorgange solche Gelegenheitsstücke, und eine theatralische Serenata betitelt Kusser sein Opus, weil die fünf Personen Friede, Sieg, Unfriede, Glück und Wohlstand darin figuriren. Eigentlich sind es sechs Personen, da Merkur gegen Ende erscheint und den Schluss einleitet. Eine theatralische Serenata kann das Werk auch deshalb genannt werden, weil es vollkommen bühnengemäss gehalten ist. Möglicherweise ging die Darstellung in Verkleidung vor sich; aber an eine vollständige Bühnenaction wird man schon deshalb nicht denken können, weil Dublin noch dreissig Jahre später, wo Händel diese Stadt besuchte, keine andere Stätte für die Aufführung von Opern besass, als den Concertsaal.

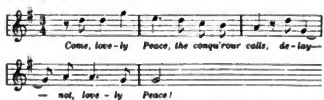
Die Ouvertüre zeigt uns, dass Kusser nicht vergeblich sechs Jahre lang in Paris Lully's Umgang genossen hatte; sie zeigt auch zugleich, dass ihm der deutsche contrapunktische Geist nicht fehlte. Der erste Satz ist ein ernster Aufschwung, der zweite eine lebhafte Fuge, welche in einigen Largo-Takten ausklingt. Alles in der Stimmführung höchst sauber gearbeitet. Man hat hier wesentlich dieselbe Ouvertüre, welche bei Händel nur breiter und schwungvoller erscheint; die ähnlichen Sätze Keiser's sehen sehr schlotterig dagegen aus.

Der Friede (Peace, Sopran) beginnt mit einer Aria, von welcher wir die vollständige Gesangzeile ohne alle Begleitung hersetzen wollen, weil sich hieraus die Stärke und Selbständigkeit, die den Melodien Kusser's eigen ist, am besten ersehen lässt.

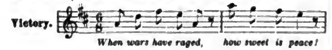


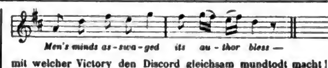
Nach einem kleinen Recitativ wird dieselbe mit anderen Worten wiederholt und zugleich mit einer anderen Begleitung, denn die Oboe und Violine der ersten Strophe werden bei der andern von Flute Allemanda und Tamburino abgelöst.

Darauf folgt eine grössere Scene: Discord (Tenor) tritt auf, verspottet den Frieden, da Königin Anna in neuen Kämpfen neue Siege erlangen solle. Die Gesänge und Instrumentalstücke sind hier sämmtlich wieder höchst gehaltvoll, vorzüglich disponirt, melodisch reich und gedrängt musikalisch. Der Sieg (Victory, Sopran) erscheint endlich und verscheucht die Befürchtungen des Friedens in einschmeichelnden Tönen, von welchen diese



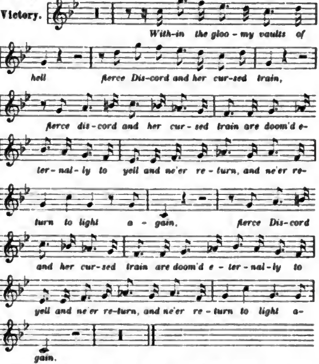
das immer wiederkehrende Hauptmotiv bilden. Dem Unfrieden wird darauf das Urtheil gesprochen. Die hierbei zur Verwendung kommenden Sätze sind zum Theil sehr klein, ganz in der Musikweise jener Zeit (um 1700), zeigen aber sämmtlich, dass wir es mit einem Autor zu thun haben, der die Wirkung seiner Töne aufs genaueste abwägt und daher im besten Sinne ein denkender Componist genannt werden kann. Wie wirksam ist nicht diese dreimal wiederkehrende viertaktige »Aria«





mit welcher Victory den Discord gleichsam mundtodt macht! Auf die vier Takte folgt als nachdrückliche Resonanz dieselbe Musik in einem lärmenden Nachspiel, und das Ganze als ein Stück von vier Takten ist zugleich die kürzeste »Aria«, welche uns bei irgend einem Componisten unter dieser Bezeichnung begegnete.

Die Form dieser Gesänge ist nicht völlig die neuere italienische, denn das eigentliche da Capo kommt darin nur in dem angeführten Satze »*Come, lovely Peace*« sowie in einem Duett vor und zwar als eine kurze abrundende Schlusszeile. Es sind mehr Ansätze zu Arien, als wirkliche Arien im späteren Sinne, man könnte sie Arietten nennen, was auch geschehen ist. Einfache Wiederholungen spielen darin eine grosse Rolle. Die »Aria«, mit welcher Victory den Discord vertreibt, besteht z. B. nur aus solchen Wiederholungen und lautet vollständig:



Dergleichen scheint nun bei seiner Kürze für einen wirkungsvollen Gesang nicht hervorragend geeignet zu sein, und dennoch weiss es durch die Mannigfaltigkeit der Begleitung diesen Zweck möglich zu erfüllen; das Stück erscheint durch die aufgewandten Mittel so reich, dass es innerlich zu wachsen beginnt und damit die Kürze vergessen macht.

In der nun folgenden Scene, die allein freudigen, ruhigen und glücklichen Stimmungen gewidmet ist, kommen sehr passend zweistimmige Gesänge zum Vorschein. Zuerst die »Aria« d. h. das Duett »*Her glories increase*« zwischen Victory und Peace« ein liebliches, höchst einfach und musterhaft gesetztes Stück in rundstrophiger Form, gestaltet nach der Weise der älteren italienischen und französischen Duette, nicht nach den breiteren Mustern, welche hauptsächlich von Steffani ausgingen. Das zweite Duett ist ganz liedartig und steht hierdurch zu dem vorigen im Gegensatz. Aber gemeinsam ist beiden die schöne Melodik, welche auf den einfachsten Grundlagen erbaut ist. Dieses liedartige Duett möge hier folgen.



(Schluss folgt.)

Kritische Briefe
an eine Dame.

22.

Um möglichst nachzuholen, was ich, wie Sie meinen, versäumte, komme ich heute schon wieder, verehrte Freundin, und führe Ihnen ein Werk vor, das Sie nicht weniger interessiren wird als es mich interessirt, nämlich:

Hans Huber. Zu „**Maler Nolten**" von Ed. Mörike: **Sonate** für das Pianoforte zu zwei Händen (Herrn Professor Dr. L. Stark gewidmet). Op. 47. Pr. 5 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Des genialen Mörike Novelle »Maler Nolten« also hat Hans Huber zur Composition einer Sonate angeregt. Mörike ist Romantiker, aber nicht ausschliesslich, denn er trägt andererseits auch den modernen geistigen Interessen Rechnung, ohne diese jedoch mit der Romantik innig zu verschmelzen. Daraus hat man ihm einen Vorwurf gemacht, der auch den Maler Nolten trifft. Mag dem sein, wie ihm wolle: Maler Nolten rührt her von einem Poeten von Gottes Gnaden und wird Jeden, der poetische Schönheiten, edle schöne Sprache und Innigkeit der Empfindung zu erkennen und nachzufühlen vermag, sympathisch berühren und in besonderem Maasse fesseln. Er kann dem Musiker sehr wohl Anregung geben zur Composition und hat es, wie wir sehen, auch gethan. Als musikalischer Romantiker wird der Componist sich auch von der romantischen Seite der Dichtung besonders angezogen gefühlt haben. Romantischer Duft durchweht denn auch die ganze Composition. Ich will keine Vermuthung darüber aussprechen, ob dem Componisten bestimmte Partien, einzelne Episoden der Dichtung vorgeschwebt haben und er darauf ausgegangen ist, speciell sie musikalisch zu illustriren; dergleichen ist immer prekär, weil man dabei gar zu leicht auf Widerspruch stösst, auch auf den des Componisten, der an ganz andere und anderen Inhalt bergende Partien der Dichtung gedacht haben will. Wie der Componist nicht mit jedem Takt etwas Besonderes soll ausdrücken wollen, so soll auch der Beurtheiler sich vor zu vielem Commentiren und Hineininterpretiren in Acht nehmen. Eine Zeitlang war dies zu einer wahren Landplage geworden und wurde es bei specifischer Programmmusik besonders leidenschaftlich exercirt. Jeden Takt fast hielt man sich gemüssigt zu erläutern. Es geschieht, wenn auch spärlicher, heute noch, ich verzichte aber darauf, Namen und Beispiele anzuführen. Entweder ist die Composition, die einer derartigen Interpretation bedarf, nicht viel werth, oder der Interpret ist nicht viel — verkennt seine Aufgabe, wollte ich sagen. Mit dem minutiösen Interpretiren verschonte man auch unsere Classiker nicht, besonders hat Beethoven viel darunter zu leiden gehabt. Nicht artikel-, nein bücherweise wurde er mit der Weisheit seiner Ausleger belastet. Es war ja auch nichts dabei zu riskiren, Beethoven konnte nicht mehr widersprechen oder berichtigen. Höchstens kann er sich noch im Grabe umdrehen, wenn seine Werke verkehrt interpretirt werden, sei es in der Praxis oder in der Theorie. Charakterisire man die Stimmung, so eingehend man will, vermeide man aber, ins Kleinliche zu verfallen und nur nach rein subjectivem Ermessen zu verfahren. Wie Schönrednerei überhaupt vom Uebel, so ist sie's hier ganz besonders, sie verwirrt die Unselbständigen nur und deren Zahl ist ja sehr gross. Es mag zugestanden werden, dass in manchen Fällen Ueberzeugung die Feder zu viel leisten liess; das fühlt man

bald heraus und wird es ruhig hingehen lassen. In vielen anderen Fällen jedoch commentirt der Betreffende ohne Ende, nur um recht geistreich zu erscheinen und da lasse man sich nicht täuschen. Man lernt seine Leute übrigens bald kennen.

Ich werde mich also hüten, zu weit zu gehen und mich, wenn von keinem Andern, so doch vielleicht vom Componisten desavouiren zu lassen. Ich sage nur, dass Huber's Sonate ganz im Geiste der Mörike'schen Dichtung geschrieben ist und damit glaube ich kein geringes Lob auszusprechen. Lasse man Wort und Musik nur unbefangen auf sich wirken, die geistige Uebereinstimmung beider wird sich bald genug offenbaren. Dass die Sonate für Denjenigen, der den Maler Nolten nicht kennt, gänzlich unverständlich sei, soll damit nicht im entferntesten gesagt sein; es wäre ein Fehlgriff vom Componisten, wenn sichs so verhielte, und ein solcher ist ihm nicht zuzutrauen. Huber nimmt sich mit Vorliebe ein Gedicht oder die gehaltvolle Strophe eines solchen oder irgend ein Motto zum Vorwurf und deutet so Charakter und Stimmung seines Tonstücks an. Dagegen ist gar nichts zu erinnern, wenn es den Gedankenflug nicht hemmt und somit zur Fessel wird, wenn es den Componisten nicht zu kleinlicher Detailmalerei verleitet, der Huber geschickt aus dem Wege zu gehen weiss. Programmmusik im gewöhnlichen Sinne ist deshalb seine Musik keineswegs. Hier nun schreibt er zu einer längeren Dichtung eine Claviersonate, wie man zum Drama eine Ouvertüre schreibt. Die Idee ist gut und nicht gewöhnlich, ganz neu möchte ich sie nicht nennen. Gut, weil die Sonate vermöge ihrer Mehrsätzigkeit der Charakterisirung und dem Stimmungswechsel grösseren Spielraum, freiere Bewegung gestattet als die Ouvertüre und sich dabei doch einheitlich gestalten lässt. Vorliegende Sonate ist ein schlagender Beweis dafür. Von rein musikalischer Seite betrachtet ist sie als ein sehr eigenthümliches, originelles Werk zu bezeichnen. Im Einzelnen frappiren Ausdrucksweise und Combinationen des Verfassers wohl einmal, aber es währt nicht lange und man hat sich damit befreundet, was einem nicht gar schwer wird, wenn man sieht, dass dergleichen nur als Mittel zum Zweck und nicht dazu da ist, um den Componisten originell erscheinen zu lassen. Alles dient eben der poetischen Idee und das berührt angenehm und lässt uns die eine oder andere kleine Sonderbarkeit, wenn davon absolut die Rede sein soll, mit in Kauf nehmen.

Ein »sehr ruhig und weich« zu haltendes orgelpunktartiges *Andante* von vierzig Takten (2/4) führt in den ersten Satz, ein *Allegro con fuoco* (Es-dur 3/4), ein. »Voll Lebenslust« fügt der Componist hinzu und in der That sprudelt es davon in dem Satze. Derselbe ist voll wirksamer Gegensätze, und besonders interessant ist es zu beobachten, wie das Eine aus dem Andern herauswächst, wie z. B. aus einem Theile des bewegten Anfangsthemas ein milder ausdrucksvoller Seitensatz sich herausbildet. Der ganze Satz ist präcise gefasst und wirkt vortrefflich. Der zweite Satz ist ein *Adagio ma non troppo* (Fis-dur C). Es will sehr durchdacht gespielt sein und, wie der Componist wünscht, »in stiller Betrachtung«. Bei alledem geht es in seiner Mitte laut zu. Sehr anziehend und originell ist das *Presto* (dritter Satz, G-moll mit Durschluss, 3/4). Der Componist bemerkt dabei: »Keck, den unregelmässigen Rhythmus möglichst hervorhebend« und lässt gleich Anfangs vier- und dreitaktigen Rhythmus mit einander abwechseln. Das bei weitem langsamer gehaltene Trio in Es-dur beginnt voller Innigkeit, steigert sich bis zur Leidenschaft, kehrt nach und nach zu der anfänglichen Ruhe zurück und führt leise in das Anfangsthema wieder hinein. Es sprüht von Geist und Leben in dem Satze, so dass es einem ordentlich schwer wird, wieder von ihm loszukommen. Der vierte Satz (Es-dur) beginnt mit einem *Moderato*, eingeleitet durch sieben 2/4-Takte in schnellerem Tempo. Der Verfasser fügt bei: »in resignirter Stimmung«. Das aus der Einleitung zum ersten Satze herausgewachsene Thema des *Moderato* entspricht völlig der Stimmung, der hier Ausdruck gegeben werden soll. Es leitet bald über in ein *Allegro vivace* (2/4). Dieses halte ich für die schwache Partie des Werkes, wenigstens hat es auf mich keinen Reiz auszuüben vermocht. Charakteristisch kann man's in gewisser Beziehung wohl nennen und es im grossen Ganzen passiren lassen, denn stören thut es nicht: höhere musikalische Bedeutung kann ich ihm aber nicht zugestehen. Gekürzt und interessant verändert erscheint noch einmal das *Moderato* und nach ihm wieder das *Allegro*. Dann kommt der Componist vorübergehend auf das Thema des Einleitungs-*Andante* zum ersten Satz zurück und schliesst pathetisch und kräftig mit acht 4/4-Takten den Satz und damit das ganze Werk in wirksamster Weise ab.

Ich versichere Sie, verehrte Freundin, die Sonate hat mir sehr grosse Freude gemacht und echten Kunstgenuss gewährt; es ist viel Poesie, Geist und Feuer in ihr und sie legt wiederum Zeugniss ab von der hohen Begabung ihres Verfassers. Die eine oder andere Einzelheit kommt auch Ihnen vielleicht ungewöhnlich vor, aber betrachten Sie Alles im Zusammenhange, Sie werden den Schlüssel bald finden, der Ihnen anscheinend Verschlossenes klar vor Augen stellt. Eines Virtuosen bedarf das Werk zu seiner Ausführung nicht, aber eines guten und gut musikalischen Spielers, also passt es auch für Sie. Ich weiss, was Sie sofort thun werden. Berichten Sie mir recht bald über den Eindruck, den das Werk auf Sie gemacht. Und damit Gott befohlen für heute. Der Ihrige wie immer.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (**Medicinische Musik.**) Fast bei allen wilden Völkern, in deren Leben die Musik überhaupt eine Rolle spielt, und bei manchen civilisirten Nationen, findet man auch Gesänge, die bei der Heilung von Kranken zur Anwendung kommen und die natürlich wunderbare Wirkungen besitzen. Wir führen nur zwei Beispiele davon an aus weit entlegenen Gegenden, nämlich von Japanesen und Indianern.

Priesterlicher Arzneigesang in Japan. In einem Aufsatze »Die Arzneikunde in Japan« im »Ausland« vom Jahre 1864 heisst es über die Pflanze Dosia: »Als innerliches Heilmittel geniesst das Dosia grosses Ansehen, obgleich dasselbe in gewisser Weise gereicht zum heftigen Gift werden soll. Als Absud genommen besitzt diese Pflanze jedoch sehr schätzbare Eigenschaften, indem die Japanesen von ihr sagen, dass sie den Geist belebe und den Körper erfrische und überdies einen angenehmen Geschmack besitze, während ihre fortgesetzte Anwendung das Leben verlängern soll. Was ihre Wirkung noch glaubwürdiger macht, ist ihr alleiniger Verkauf in den Tempeln und ihr Auffinden durch einen Priester. Wenn das Dosia gesammelt ist, schliessen die Priester einen Kreis um das wunderbare Product und wiederholen während sieben Tagen und sieben Nächten den Lobgesang Gnomi-Singo, wodurch es allein seine Heilkräfte erhält.« (Ausland 1864, Nr. 44, S. 886.)

Kurgesänge der Máklak-Indianer. Ueber die Máklak-Indianer im südwestlichen Oregon in Nordamerika berichtet Alb. S. Gatchet im 8. Bande von Powell's Contributions to North American Ethnology (Washington 1877). Darin wird auch die Ceremonie beschrieben, welche die einheimischen Zauberärzte bei ihren Kuren aufführen. »Der ‚Doctor' beginnt damit einen seiner Gesänge vorzutragen; seine Stimme ist erst leise, geht dann crescendo in ein leidenschaftlicheres Tempo über und schliesst nach etwa zehn Minuten mit einem Fortissimo-Geheule. Hierauf kleine Pause. Nach Ablauf derselben wiederholt der ‚Ausleger' oder Apostel des Doctors das eben von jenem Vorgesungene und es fällt sogleich das ganze anwesende Publikum als Chorus ein; nach kurzer Zeit wird das Geheul wahrhaft entsetzlich, dauert aber nichts destoweniger etwa eine Viertelstunde. Der Text des Gesungenen enthält lauter incantationen und ist meist an kleinere Thiere, wie Spinnen, Krebse, namentlich aber an Vögel gerichtet, welche die Ursache der Krankheit in dem Wasser, in der Erde oder der Luft zu suchen aufgefordert werden. Sie bestehen aus einer oder zwei kurzen Sangeszeilen und sind vom höchsten ethnologischen Interesse.«

---

[102] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AUSSÖHNUNG
(Reconciliation)
Aus J. W. von Goethe's
„Trilogie der Leidenschaft"
für
Männerstimmen, Soli und Chor
mit Begleitung des Orchesters
componirt von
Hans Huber.
Op. 45.

Englische Uebersetzung von R. H. Benson.

Partitur . . . . Pr. ℳ 8. —.
Clavierauszug . . . . - - 3. —.
Orchesterstimmen complet . . . . - - 10. —.
Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 50 ℛ.
Singstimmen complet . . . . . . Pr. ℳ 1. 50.
Solostimmen: Tenor Solo, Bariton Solo à 10 ℛ.
Chorstimmen: Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 60 ℛ.

---

[103] In meinem Verlage erschienen:

24 vierhändige Stücke
für Pianoforte
im Umfange von 5 Tönen bei stillstehender Hand, zur Ausbildung des Taktgefühls und des Vortrags.
Componirt von
Emil Büchner.
Op. 30. Heft 1—6 à 2 ℳ.

Leipzig. **C. F. Kahnt.**

---

[104] Vor Kurzem erschien in unserem Verlage:

Der Junggeselle.
(Ballade von Gustav Pfitzer.)
Componirt
von
CARL LOEWE.

Diese aus dem Nachlasse des berühmten Componisten stammende Tondichtung gehört der besten Zeit Loewe's an. Sie verbindet volksthümliche Melodik mit stimmungsvollem Inhalt.

BERLIN. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

---

[105] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE
für Pianoforte und Violine
von
Woldemar Bargiel.
Op. 17.

No. 1. Allemande . . ℳ 1. 80. | No. 3. Burleske . . ℳ 1. 50.
No. 2. Sicilienne . . - 1. 00. | No. 4. Menuett . . - 2. —.
No. 5. Marsch . . . ℳ 2. 00.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

[106] Compositionen von
Friedrich Kiel.

		Mark
Op. 8.	**Drei Romanzen** für Pianoforte	3,00
	Dieselben einzeln No. 1—3 . . . . à	1,30
Op. 18.	**Zwölf Fantasiestücke** für Pianoforte.	
	Heft I. Praeludium, Scherzo, Duett, Andante . .	2,00
	Hieraus »Duett« zu 4 Händen arrang.	0,80
	Heft II. Hongroise, Scherzo, Melodie	2,00
	Hieraus »Hongroise« zu 4 Händen arrang. . . .	1,00
	Heft III. Ballade, Lied, Hymne	2,00
	Hieraus »Hymne« zu 4 Händen arrang.	0,80
Op. 21.	**Nachklänge.** Drei Clavierstücke	1,80
Op. 24.	**Trio** (A-dur) für Pfte., Violine und Violoncello. . .	8,00
Op. 31.	**Liederkreis.** Zwölf Lieder für eine Singstimme.	
	No. 1. Wehmuth: Ich kann wol manchmal singen .	0,80
	- 2. Sage mir mein Herz was willst du	1,00
	- 3. Andenken: Dein Bildniss wunderselig . .	0,80
	- 4. Liebeslust: Die Welt ruht still im Hafen . .	1,00
	- 5. Mondnacht: Es war, als hätte der Himmel .	0,80
	- 6. Wiegenlied: Die Aehren nur noch nicken .	0,60
	- 7. Nachts: Ich wandre durch die stille Nacht .	0,80
	- 8. Hör' ich das Liedchen klingen	0,60
	- 9. Mein liebes Kind, Ade!	0,80
	- 10. Am Bodensee: Trage mein Schiff an das Ufer	1,00
	- 11. Der Musikant: Wandern lieb' ich für mein Leben	1,00
	- 12. Bist du manchmal auch verstimmt.	1,30
	Dieselben in 2 Heften:	
	Heft I (No. 1—6)	3,00
	- II (No. 7—12)	3,00
Op. 32.	**Zwei Motetten** für dreistimmigen Frauenchor und Solo mit Pianofortebegleitung.	
	No. 1. Requiem aeternam. Partitur und Stimmen .	1,50
	- 2. Benedictus et Osanna. Partitur und Stimmen	2,00
Op. 37.	**Variationen** über ein schwedisches Volkslied, für Pianoforte und Violine.	6,00
Op. 60.	**Christus.** Oratorium nach Worten der heil. Schrift.	
	Vollständige Orchester-Partitur . . . . n.	30,00
	- Orchesterstimmen . . . . n.	40,00
	- Solo-Singstimmen	4,50
	- Chorstimmen.	18,00
	- Clav.-Ausz. mit Text. Pracht-Ausg. n.	12,00
	- - - - Billige Ausg. n.	8,00
	Gesangsnummern einzeln.	
Op. 63.	**Zwei Gesänge** von Novalis für gemischten Chor mit Orchester oder Pianoforte.	
	No. 1. Es giebt so bange Zeiten.	
	Partitur mit Clavier-Auszug	3,00
	Orchesterstimmen	6,30
	Chorstimmen	1,00
	No. 2. Fern im Osten wird es helle.	
	Partitur mit Clavier-Auszug	3,00
	Orchesterstimmen	8,00
	Chorstimmen	1,00
Op. 64.	**Sechs geistliche Gesänge,** 2—6stimmig für Frauen- oder Knabenchor	5,00
Op. 65.	**Zwei Trios** für Pianoforte, Violine und Violoncello.	
	No. 1. A-dur	8,00
	- 2. G-dur	7,50
Op. 66.	**Ländler** für Pianoforte zu 4 Händen.	
	Heft I und II . . . . à	2,30
Op. 67.	**Sonate** für Pianoforte und Violine oder für Pianoforte mit Violoncello oder Violine.	
	Ausgabe für Pianoforte und Viola	7,00
	- - Pianoforte und Violoncello	7,00
	- - Pianoforte und Violine	7,00
Op. 69.	**Drei Romanzen** für Viola und Pianoforte, auch für Violine oder Violoncello und Pianoforte	4,30
Op. 70.	**Zwei Solostücke** für Violine mit Pianoforte.	
	No. 1 und 2 . . . . à	3,00
Op. 71.	**Drei Clavierstücke**	3,00
Op. 74.	**Zehn vierhändige Clavierstücke** für die Jugend.	
	Heft I (No. 1—6)	3,00
	- II (No. 7—12)	3,00

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

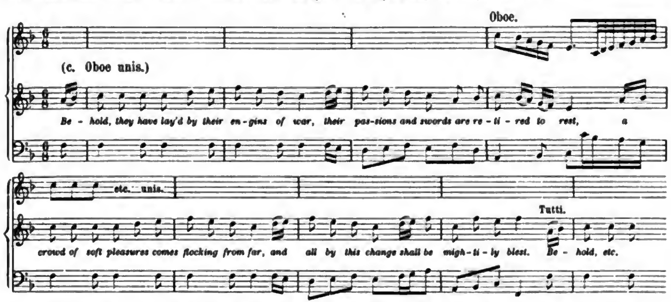
Leipzig, 2. Juli 1879. **Nr. 27.** XIV. Jahrgang.

Eine englische Serenata von Joh. Sigismund Kusser um 1710.

(Schluss.)

Dieser Zwiegesang wird zu einer zweiten Strophe wiederholt, gleich der ersten Arie. Als Zwischen- und Nachspiel fungirt ein ebenfalls liedartiges Sätzchen mit Wiederholungen von zweimal acht Takten, welches zwar mit dem Gesange rhythmisch verwandt, doch im übrigen ganz selbständig gehalten und »Menuet« überschrieben ist. Selbst das Kleinste und Unscheinbarste, was dieser Mann gestaltete, ein blosses Ritornell, krystallisirte sich bei ihm sofort zu einem festen abgeschlossenen Gebilde.

Nun folgt ein Chor, der erste und der längste des Werkes. In Formfestigkeit und Melodiereichthum ist er den Arien gleich. Der Sopran singt die Hauptmelodie solo vor:



Der fünfstimmige Chor wiederholt dieses nun Note um Note mit Begleitung der damals üblichen Chor-Instrumente. Darauf machen Alt, Tenor und Bass, also die nämlichen Stimmen des Chores, einen dreistimmigen Zwischensatz von acht Takten, an dessen Schlusse der volle Chor sein erstes Stück zu denselben Worten wiederholt. Dann lässt sich der Bass solo vernehmen, und wir können nach dem Voraufgehenden leicht errathen, dass es ebenfalls in acht Takten geschieht; während aber der vorige dreistimmige Zwischensatz nach C-dur modulirt, setzt dieser Bass in D-moll ein und gelangt nach A-moll. Zum dritten Male erscheint dann der Chor-Refrain, und hiermit ist der »Chorus« zu Ende. Also viermal hören wir das Hauptmotiv, einmal als Solo, dreimal als Chor, macht 32 Takte. Die beiden Zwischensätze von zusammen 16 Takten hinzu gezählt, ergiebt als Summe 48 Takte. Wer bei einer solchen Symmetrie der Anlage und bei einer so populären Melodie am Schlusse des Satzes diese Musik nicht auswendig weiss, der darf wenigstens nicht den Componisten anklagen.

Die vier allegorischen Personagen haben jetzt ihre Aufgabe erfüllt. Es ist aber noch Jemand nöthig, um einen hochgehenden Schluss herbeizuführen, und dies geschieht am würdigsten durch eine Gottheit. Also tritt Merkur auf (Mercury enters) und preist die Königin, zuerst in einem schönen Recitativ und darauf in einer noch schöneren Arie. Die letzte theilen wir hier vollständig mit.



Es folgt ein vierstimmiges Nachspiel, »Menuet« betitelt, welches diese Sangmelodie ganz genau wiederholt. Für die Schönheit der vorstehenden Arie und das edle Pathos, das sie beseelt, wird gewiss niemand unempfindlich sein. Aber das merkwürdigste an diesem Satze ist seine rhythmische Ordnung. Die 24 Takte, aus denen derselbe besteht — welche aber ohne die Wiederholungen auf zwölf zusammen schwinden —, sind nicht nach viertheiligen, sondern nach dreitheiligen Zeilen gegliedert. Wir erhalten hierdurch eine Melodie von acht drei- oder von vier sechstheiligen Gliedern, also eine Ordnung, welche in unserer Musik durchaus ungewöhnlich ist und uns an die rhythmischen Verschlingungen der griechischen Gesänge erinnert. In diesem Sinne habe ich den Satz bereits früher einmal (im zweite Bande der »Jahrbücher für musikal. Wissenschaft«) angeführt. Wer hätte nun derartige Künste in einem so unschuldigen, liedartig symmetrisch erscheinenden Gesänglein vermuthet! Aber unser Autor ist so durch und durch von innen heraus musikalisch, dass ihm da originelle Gestaltungen gelingen, wo ein Anderer nur alltägliche Schablonenbilder liefern würde.

Nach dieser Merkur-Aria macht ein »Grand Chorus« den Beschluss. Derselbe ist ebenfalls fünfstimmig (mit zwei Sopranen, wie der frühere Chor) und lautet wie folgt.

Grand Chorus.





2. Yet, great Empress, that inherits
Whatsoever the Gods approuve:
Where the Muse can't reach thy merits,
There she'll make amends in love.
(Finis.)

Die vierstimmige Orchesterbegleitung haben wir in das obige Beispiel nicht aufgenommen, mit Ausnahme des Grundbasses, weil sie nur in der Verdoppelung der Singstimmen besteht.

Das also ist der pompöse »Grand Chorus«, mit welchem Kusser seine Serenata beschliesst — wie man sieht, ein Lied in zwei Strophen, das auch in der musikalischen Form des Auf- und Abgesanges kaum einfacher gedacht werden kann. Der Gesang an sich ist in seinen einzelnen Stimmen voll gewichtiger, ausdrucksvoller Betonungen, weit entfernt von dem schalen Gehalte der meisten mehrstimmigen Stücke von einer so eng gemessenen Liedform. Im Pathos ist dieser Chor wirklich »grand«, aber auch nur im Pathos. Es ist Geist des grossen Chors darin, doch die Form desselben ist dem ausserordentlichen Manne nicht vertraut geworden. Das alles wird um so klarer, wenn wir erwägen, was zur selben Zeit und für dieselbe Gelegenheit componirt wurde. Nehmen wir hinsichtlich der Entstehung dieser »Serenata« das wahrscheinlichste an, nämlich dass sie zum Geburtstage der Königin Anna geschrieben wurde, als der Friede von Utrecht dem Abschlusse nahe war (also zum 6. Februar 1713), so fällt sie zusammen mit Händel's »Ode« für dasselbe Fest. Der Unterschied zwischen der Musik Beider wird um so grösser, wenn man auch noch auf Händel's Utrechter Te Deum und Jubilate einen Blick wirft. Die alte Zeit mit kleinen und die neue mit grossen Formen treffen hier zusammen, aber nicht feindlich oder streitend, sondern einig im Geiste wie in der Reinheit der künstlerischen Mittel. Nach solchen Werken kann man es wohl verstehen, dass Kusser fortan der Thätigkeit Händel's mit grösster Theilnahme und Bewunderung folgte. Schüttete dieser doch wie eine Gottheit sein Füllhorn aus, wo ihm nur durch sorgliche Bedächtigkeit in bescheidenen Grenzen etwas gelang. Im übrigen enthält die Serenata vieles, wodurch Kusser sich aufs neue als Schüler Lully's offenbart.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Solo- und Chorlieder — Sonate für Clavier.

Franz von Holstein. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24. Pr. 2 *M*.
— **Sechs Lieder** und **Romanzen** für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 25. Pr. Heft I: 2 *M*, Heft II: 2 *M* 50 *Pf*.
— **Sechs Lieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 26. Pr. Partitur und Stimmen Heft I: 2 *M* 50 *Pf*, Heft II: 2 *M* 50 *Pf*.
— **Sonate** (C-moll) für das Pianoforte. Op. 28. Preis 3 *M*. 1871.

Leipzig, E. W. Fritzsch.

Anmuth und Liebenswürdigkeit sind die Grundzüge im musikalischen Wesen des leider nun schon dahingegangenen Componisten Franz von Holstein. Hinzu kommt poetisches Gemüth und Gewandtheit in dem, was sich lehren und lernen lässt. Damit ist schon etwas zu erreichen und damit hat Holstein sich denn auch einen geachteten Namen als Componist und eine ehrenvolle Stellung in der musikalischen Welt erworben. Mit den ihm verliehenen Gaben stellte er sich, Flitter und Flatter verachtend, in den Dienst der keuschen Muse und so hat er, besonders auf dem Felde der Vocalmusik, Werke hinterlassen, die uns immer werth bleiben und erfreuen werden. Dazu rechnen wir auch seine Opern, die da, wo sie aufgeführt wurden, verdienten Beifall fanden. Nun freilich, da ihr Verfasser nicht mehr ist, fürchten wir, dass sie nicht die wünschenswerthe Verbreitung finden werden, denn wer sorgte wohl für die Kinder wie der Vater! Unter den uns vorgelegten Liedern für eine und zwei Stimmen und für gemischten Chor befinden sich reizende Nummern und in erste Linie stellen wir die Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen (Op. 25), namentlich die drei Nummern des zweiten Heftes: Melusine, Schottisch, Neapolitanisches Lied (Gedichte von Geibel), die wir der singenden Frauenwelt nachdrücklich empfehlen. Sie sind zugleich sangbar und technisch nicht schwer, welch

lobenswerthe Eigenschaften die meisten Vocalsachen Holstein's besitzen. Auch die vier Lieder für eine Stimme (Op. 24) enthalten des Anmuthenden so viel, dass es mehr als gerechtfertigt erscheint, Sänger auf sie aufmerksam zu machen. Die sechs Lieder für gemischten Chor (Op. 26) zeichnen sich durch sinniges, nobel einfaches und stimmungsvolles Wesen aus, so dass wir meinen, sie müssten willkommene Gaben für Gesangvereine sein. Die Sonate (Op. 28) weiss zu fesseln durch gediegene Verarbeitung ansprechender Themata, sowie durch ihr ganzes liebenswürdiges Auftreten. Sie ist im Stande, wohlthuend anzuregen und Befriedigung zu gewähren. In die höchsten Regionen freilich versetzt sie uns nicht, aber ihr daraus einen Vorwurf machen zu wollen, wäre mehr als thöricht. Am meisten behagt uns ihr letzter Satz (*Allegro appassionato*), in Bezug auf Erfindung vielleicht auch der hervorstechendste der drei Sätze. Der erste Satz ist ein *Allegro con brio*, der zweite ein *Andante*. So Anerkennenswerthes Holstein auch im Instrumentalen geleistet, so ist es uns doch immer vorgekommen, als sei er vorwiegend begabt für das Vocale. Dies soll jedoch nur eine subjective Meinungsäusserung sein. Indem wir die angeführten Werke allseitiger Beachtung empfehlen, geben wir unserm Bedauern darüber Ausdruck, dass es dem so begabten und liebenswürdigen Verfasser derselben, der stets nur den edelsten Zielen zustrebte, nicht vergönnt war, länger zu leben und für die Kunst zu wirken. *Frdk.*

Lieder für eine Stimme mit Clavierbegleitung.

Richard Barth. Lieder und Gesänge. Op. 5. Pr. 3 *M.* 1879.
August Glück. Sechs Lieder. Op. 10. Pr. 3 *M.* 1879.
Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Die sieben Lieder und Gesänge von Barth zeichnen sich aus durch natürliche Empfindung; sie halten sich dabei keineswegs auf der Oberfläche, sondern wissen recht wohl in die Tiefe zu gehen, in keine unergründliche freilich, dazu dürften die gewählten Gedichte (sechs von Friedrich von Oeynhausen und eins von Albert Gierse) auch kaum Gelegenheit geben. Dass sie auch dem melodischen Element gebührend Rechnung tragen, soll besonders lobend erwähnt werden; hätten sies noch determinirter gethan, wir würdens nicht übel genommen haben. Doch wir sind auch so schon zufrieden. Der Verfasser besitzt unläugbar Talent für die Liedcomposition. Die von ihm hier dargebrachten Gaben sind sehr annehmbar und empfehlenswerth. Am meisten gefallen uns No. 4, 6 und 7. Seines treuherzigen innigen Tones wegen verdient namentlich No. 7 »Ich weiss eine blaue Blume« hervorgehoben zu werden.

Ueber die Lieder von Glück können wir uns im Ganzen ebenfalls lobend äussern. Der Verfasser weiss den Ton des Gedichts gut zu treffen und festzuhalten. Wenn er modulatorisch einmal mehr abspringt, als nöthig gewesen wäre, wie z. B. in dem Liede »Der traurige Wandersmann«, so lässt er sonst doch Alles, speciell auch das Melodische, in natürlicher Weise sich entfalten. Am anziehendsten finden wir die beiden Lieder »Im Kahne« und »Liebesfriede«, ohne das, was die andern Lieder Schönes liefern, über die Schulter ansehen zu wollen. Dass die dreitaktige Periode, mit der das Lied »Wenn dein Auge freundlich in das meine blickt« beginnt, sechsmal in rhythmisch gleicher Weise wiederholt wird, finden wir trotz der modulatorischen Verschiedenheit doch etwas bedenklich. Es folgen zwei viertaktige Perioden und den Schluss bilden wiederum zwei dreitaktige. Man merkt die Absicht und wenn man auch nicht verstimmt wird, so wird man auch gerade nicht gestimmt, ausnehmend günstig nämlich. Sonst sind wir nicht besorgt, uns dem Vorwurf der Gewissenlosigkeit auszusetzen, wenn wir den Liedern ein gutes Zeugniss ausstellen und sie empfehlen. *Frdk.*

Für gemischten Chor.

Robert Bernheckter. Zwei leicht ausführbare Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Mit besonderer Berücksichtigung jugendlicher Männerstimmen für Kirchen-, Schulchöre und Gesangvereine. Op. 18. Partitur 1 *M.* Stimmen à 15 *Pf.* 1879. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Der Titel sagt die Wahrheit, die beiden Motetten »Sei getreu bis in den Tod« und »Gnädig und barmherzig ist der Herr« sind wirklich leicht ausführbar. Sie empfehlen sich nicht nur hierdurch, sondern auch durch gedrungene Kürze und geschickte und melodiöse Schreibweise; ebenso ist ihr Inhalt der Art, dass nicht nur weniger vorgebildete Kirchen- und Schulchöre, für die sie in erster Linie bestimmt sind, sondern selbst reifere und routinirte Gesangvereine sich dieselben zu eigen machen und Genuss von ihnen haben können. Voraussichtlich wird No. 1 am meisten ansprechen. Wir wünschen den Motetten weite Verbreitung. *Frdk.*

Für Männerchor und Orchester.

Johannes Brahms. Das Lied vom Herrn von Falkenstein (aus Uhland's Volksliedern) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für Männerchor und Orchester bearbeitet von **Richard Heuberger.** Partitur 4 *M*, Orchesterstimmen 4 *M* 50 *Pf*, Singstimmen 1 *M* 20 *Pf*, Clavierauszug 2 *M* 50 *Pf.* 1879. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Herr Heuberger hat das ursprünglich für eine Stimme mit Clavier componirte eigenthümlich schöne »Lied vom Herrn von Falkenstein« von Brahms geschickt für Männerchor und Orchester gesetzt. Geschickt sagen wir, denn er trifft den Ton des Liedes, hütet sich vor Ueberladung und Willkürlichkeiten und weiss überhaupt zutreffenden Gebrauch vom Orchester zu machen, so dass der Componist selbst mit der Bearbeitung zufrieden sein dürfte. Für den Chor ist das Lied eine dankbare und zugleich leichte Aufgabe, da er mit Ausnahme zweier Strophen, welche dreistimmig gesetzt sind, unisono auftritt, ganz oder theilweise. Mit Ausschluss des zweiten Basses beginnen die anderen Stimmen: »Es reit' der Herr von Falkenstein —«. Die beiden Tenöre fahren fort: »Gott grüss' Euch Herr von Falkenstein —«. Dann bringen die beiden Bässe: »Den Gefangnen mein den gab' ich nicht —«, wiederum die beiden Tenöre: »Steht zu Falkenstein ein tiefer Thurm —«. Die beiden folgenden Strophen singt der ganze Chor dreistimmig. »Ei dürft' ich scharfe Messer trag'n —« singen zweiter Tenor und erster Bass. Ihnen gesellt sich in der nächsten Strophe: »Mit einer Jungfrau fecht' ich nicht —« zuerst der erste Tenor, dann der zweite Bass zu, und ebenso wird's gehalten mit der letzten Strophe: »Wohl aus dem Land da zieh' ich nicht —«. Man ersieht hieraus, dass es langer Vorübungen des Chores nicht bedarf. Gleich leicht ist die Orchesterpartie auszuführen. Das kann der Verbreitung der gelungenen Arbeit nur förderlich sein. Sie ist ein schönes und effectvolles Repertoirstück für die Männergesangvereine, das sie sich nicht entgehen lassen mögen. Es dürfte kaum mehr als eine Stunde Zeit zum Einstudiren in Anspruch nehmen. Uebrigens wird es auch mit Clavierbegleitung ausgeführt von trefflicher Wirkung sein. *Frdk.*

Für Männergesangvereine.

Max Zenger. Fünf vierstimmige Männergesänge. Op. 35. Partitur Pr. 1 *M* 40 *Pf*, Stimmen Pr. 1 *M* 60 *Pf.* München, Wilhelm Schmid'sche Musikalienhandlung.

Wir empfehlen diese fünf Gesänge den Männergesangvereinen, weil sie nobel und einfach gehalten sind, des melo-

dischen Elements nicht entbehren und verhältnissmässig leicht bewältigt werden können. In dem Burschenliede (No. 5) wird das obligate Baritonsolo von guter Wirkung sein. Gewidmet sind die Lieder dem akademischen Gesangvereine in München, der sie sicher in sein Repertoir aufnehmen wird, wenn ers nicht längst gethan hat. Mögen andere Vereine desgleichen thun. *Frdk.*

Concert und komische Oper in Paris.

Das Concert in der grossen Oper zur Unterstützung der Ueberschwemmten von Szegedin. — Embrassons nous, Folleville! komische Oper in 1 Act, Text von den Herren Labiche und Lefranc, Musik von Herrn Avelino Valenti.

(Nach dem Figaro und dem Feuilleton des Journal des Debats.)

Das Concert, welches bis Mitternacht die ruhigeren Stunden der Soirée ausfüllte, war würdig der schönen und edlen Assistenz, welche dem Appell des Hülfscommités entsprochen hatte. Da der Organisator dieses Theils des Festes, Herr Arnaud Gonzien, nicht mehr der Redaction des »Figaro« angehört, so mochte es demselben gestattet sein, in diesem Blatte den Takt und ausgezeichneten Geschmack anzurühmen, welche leitend waren sowohl bei der Feststellung des Programmes, als auch die unermüdliche Thätigkeit, mit der die Ausführung überwacht worden ist.

Seine Aufgabe wurde übrigens durch freundliches Entgegenkommen von allen Seiten gefördert, unter Anderm durch das des Herrn Halanzier, der sein ganzes Personal den Veranstaltern des Festes zur Disposition gestellt hatte. Mlle. Krauss, deren Engagement eben zu Ende ging, sollte Donnerstag den 5. Juni nach Wien abreisen; sie verschob ihre Abreise, um unserem Feste die Unterstützung ihres grossartigen Talentes zuzuwenden. Herr Faure erschöpfte und übertraf sich selbst. Was solche Meister wie Gounod, Massenet, Delibes, Saint-Saëns, Giraud, Reyer anlangt, wenn sie einem Unternehmen wie dem für die Ueberschwemmten von Szegedin nicht nur ihre glorreichen und berühmten Namen, sondern auch ihre ebenso hoch wie ihre Talente geschätzten Persönlichkeiten zuwenden, so erwerben sich diese dadurch ein Anrecht auf Dankbarkeit, welche die Hochachtung des Publikums allein belohnen kann.

Der berühmte Rakoczi-Marsch aus »Faust« von Berlioz war die natürliche Introduction zu einer Festlichkeit, welche Ungarn von Frankreich gegeben wurde. Ein meisterliches Stück, meisterlich ausgeführt von dem Orchester, welches Albert Vizentini dirigirte.

Mlle. Krauss und Mlle. Rosine Bloch liessen ihre köstlichen Stimmen bewundern, die erste in dem Boleros der »sicilianischen Vesper« von Verdi, die andere in dem Trinklied aus »Lucrezia Borgia«, zwei glänzende und farbenreiche Stücke, welche beide die nämliche, der italienischen Schule eigenthümliche Empfindung ausdrücken, den düstern Schmerz in der überströmenden Form sinnlicher Lust: »Schwarz ist das Grab« sagt der Gesang des Maffio Orsini.

Die mit Ausdruck von Herrn Warot vorgetragenen Stanzen aus »Polyeuct« überraschten durch ihren Reichthum und den Reiz ihrer melodischen Zeichnung diejenigen Zuhörer, welche das jüngste Werk von Gounod noch nicht kennen.

Der Trauer-Marsch einer Marionette von Gounod, vorgeführt von dem Meister selbst, ist ein interessantes, ja ein hinreissendes Stück, welches sehr viel Anklang und Beifall fand.

Endlich der Wallone, jene musikalische Meditation, zu welcher sich Gounod's eigenthümliches Genie durch die Rêverie Lamartine's inspiriren liess, bot ihrem berühmten Meister Anlass zu einer Ovation, an der Herr Faure seinen Antheil erhielt, denn der Interpret stand auf gleicher Höhe mit dem Werke. Herr Faure, dessen Stimme stets dasselbe geschmeidige und kraftvolle Instrument bleibt, das bis zur Verwegenheit jeder Anstrengung Trotz bietet, erweist sich fürwahr stets als der erste musikalische Darsteller, den man nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa finden kann.

Herr Faure trat mehrmals auf, um auch den durch einen schweren Trauerfall abgehaltenen Herrn Duprée zu ersetzen; er sang das »Noël« von Adam mit solcher Weihe, mit so vollendeter Kunst, dass er damit nicht nur eine sehr wohlverdiente einstimmige, sondern sogar insofern indiscrete Acclamation erzielte, als die Wiederholung verlangt wurde. Herr Faure liess sich nicht lange bitten, sondern begann mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit und voller Rücksicht für das Publikum aufs Neue den in seiner anscheinenden Einfachheit für den Virtuosen so anstrengenden Gesang, den er mit einer Cadenz auf dem hohen *G* schloss, bei welcher jedem anderen Baryton ausser ihm zehnmal die Stimme überschlagen würde.

Herr Joncière hat das »Noël« von Adam in sinnreicher Weise orchestrirt und dabei einige neue Mittel anzuwenden gewusst, ohne den Hauptcharakter des Gesanges zu beeinträchtigen.

Der rein instrumentale Theil enthielt ausser dem bereits erwähnten Marsche Reyer's Ouvertüre zu Sigurd, ein Stück von hohem musikalischen Werthe, worauf der Todtentanz und eine Orientalische Rêverie von Saint-Saëns folgten; zwei farbenreiche Stücke, welche sich durch eigenthümliche Klangwirkungen auszeichnen.

Welch köstliche Musik ist die zur Sylvia und zur Coppelia! Der langsame Walzer und die *pizzicati* haben ihre unwiderstehliche Wirkung geäussert, und Herr Leo Delibes hat selbst den Effect bemessen können, welchen diese beiden Ballete hervorrufen werden, wenn sie wieder auf der Bühne erscheinen.

Herr Massenet leitete die Aufführung eines noch nicht erschienenen ungarischen Marsches. Der junge Meister hat dieses erstaunliche Werk aus melodischen Motiven zusammengesetzt, die er von einer Reise nach Pest mitgebracht hat. Der Marsch besteht aus vier Tempi, stellenweise syncopirt durch Halte und bizarre Gegentempi, welche ohne Abschnitt und Unterbrechung sich aneinander reihen mittels einer Folge von Crescendi, die bis zu den äussersten Grenzen der Sonorität reichen, ja in einer Art wilden Gebelles ausmünden, wozu immer Glocken auf den schlechten Taktheilen anschlagen. Es klingt, als ob man einer wüthenden Schlacht beiwohnte, oder der Plünderung einer mit Sturm genommenen Stadt, wobei man jedoch mitten unter den Schrecken des Kriegs die grosse Empfindung des Sieges und die Stimme des ungarischen Vaterlandes sprechen hört. Der Erfolg dieser neuen Production des Herrn Massenet war ein bedeutender und zeigte die unerschöpflichen Hülfsmittel dieses jungen Componisten, dessen gewaltige Phantasie jene klangvolle Freske geschrieben hat, die sich das »Paradies des Indra« nennt.

Das Publikum, von dem man glauben mochte, dass es von musikalischen Emotionen schon gesättigt sei, zeigte sich aufmerksam, angeregt und gesammelt, um das Quartett aus »Rigoletto« zu hören, das mit einer seltenen Vollendung von den Damen Krauss und Rosine Bloch, dann den Herren Faure und Vergnet ausgeführt wurde. Der Letztere hatte eine wahre Kraftprobe zu bestehen, indem er eigens für dieses Fest das schwierige Stück einstudirte, das er noch nie gesungen hatte, und das für einen gewissenhaften und bescheidenen Künstler der Erinnerung an Mario und Fraschini wegen bedenklich erscheint. Herr Vergnet wurde für seine Mühe reich belohnt; noch niemals erschien seine schöne Stimme frischer und klangvoller. Was Mlle. Bloch betrifft, so schmiegte sich ihr voller und sammetartiger Contraalt wunderbar der lieblichen Canti-

jene der verführerischen Maddalena an. Die Barytonpartie hält das musikalische Gebäude des Quartetts aufrecht, ohne es je zu überragen; aber Herr Faure gewann dabei die künstlerische Satisfaction, zu zeigen, wie ein Künstler seines Gleichen selbst in der syllabirten Begleitung eines Ensembles seine Stärke geltend macht. Mlle. Krauss hat ihre Partie mit einem Eclat, mit einer Kraft und dramatischen Durchdringung herausgehoben, die sie zu einer der schönsten Manifestationen gestaltete, welche man von diesem vorzüglichen Talente erwarten konnte.

Die Festlichkeit schloss mit der Aufforderung zum Tanze von Weber, instrumentirt von Berlioz.

Jedermann war einverstanden, dass ein Concert von diesem Range zum Erfolge des Festes reichlich genügen konnte; und ohne den Wundern anderer Art zu nahe zu treten, welche hierauf folgten, kann man behaupten, dass die musikalische Welt von Paris die Soirée des 7. Juni 1879 niemals vergessen wird. —

Embrassons nous, Folleville! Wer in Paris kennt nicht das geistreiche Vaudeville unter diesem Titel, das man gegenwärtig nicht mehr aufführt? Ein Spanier, der wahrlich keine zu spanische Musik schreibt, musste es sein, welcher es mit einem Element neuen Erfolges der Bühne wieder gab.

Folleville, Manicamp, Chatenay, ein Chevalier, ein Marquis, ein Vicomte und die hübsche Bertha, die Tochter des Manicamp, welche eine offene Hand und das Herz auf der Hand hat. Vier Personen im Ganzen, ohne den Kammerherrn des Prinzen zu zählen, dessen Rolle sich darauf beschränkt, ein Glas Wasser mitten in das Gesicht zu bekommen, welches nicht für ihn bestimmt war. Auf dem Théâtre de la Montansier traten einige stets glücklich ausgedachte Couplets vortheilhaft auf der vollgepfropften Bühne hervor; in der Opéra-Comique würde ein Couplet nicht ausreichen. Man verlangt heutzutage Besseres als dies. Zuweilen hat sich vielleicht der Componist etwas zu stark auf den Leierkastenton eingelassen; im Uebrigen aber hat er jene Frische und Munterkeit an den Tag zu legen gewusst, welche der Gegenstand forderte. Zwar schrieb er eine viel zu lange und viel zu schwerfällige Ouvertüre dazu; aber indem er sich von Exaudet's berühmtem Menuett inspiriren liess, mit dem die Habitués des Palais-Royal zufrieden waren, hat er ein sehr feines Stück retrospectiver Färbung und gelungenster Art componirt. Dasselbe spielt sich, wie man sich erinnern wird, während der Tanzlection ab:

Bertha.

Ernst, zugleich
Feierlich
Rückt man vor:
Macht drei Pas zur Seite hin,
Zwei Battus und ein Jeté,
Stört niemals die Cadenz.

Chatenay.

Ach fürwahr
Das ist charmant,
Tret' ich vor;
Von dem Beispiel angeregt,
Fühl' ich heiss mich nun bewegt
Durch den Tanz

. . . .

Der Menuett, welchen er Tags vorher mit der Tochter Manicamps getanzt hatte, trug Chatenay eine Ohrfeige ein; diesem folgte eine Erklärung und bald nachher eine Entführung. Manicamp geräth ausser sich; er hatte die Hand Bertha's dem Chevalier Folleville versprochen, der von ihm auf der Jagd in einen Ententeich hineingeführt worden war. Lassen Sie mich den Monolog Manicamps, während derselbe den Brief des Prinzen Conti liest, umschreiben:

»Mein theurer Manicamp . . .« sein theurer Manicamp! . . . und er hat geruht, dies mit eigener Hand zu schreiben! welch ein Prinz! . . . »Sie sind ein Bär . . . ein Wilder . . . ein Türke aus dem Mohrenlande! . . .« er ist heiter, dieser Prinz . . . »Ich habe es unternommen, Sie mit diesem Querkopf von Chatenay zu versöhnen . . .« Mit ihm? niemals! »Und ich verlange, dass Sie ihn heute noch zum Diner einladen.« Wie kann ich an meinem Tische einen Mann aufnehmen, der mich Cassander nennt . . . und der meine Tochter entführt? . . . oh niemals! . . . Postscriptum: »In einer Stunde werde ich meinen Kammerherrn schicken . . .« Seinen Kammerherrn! »um mich zu versichern, ob man meinen Bitten gerecht geworden ist . . .« Seinen Bitten! . . . seinen Aufträgen! . . . denn das ist ein Auftrag . . . und kein Mittel giebt es, sich zu weigern . . . ein Prinz von Geblüt! . . . (Er ruft) Dominique! . . . es kommt mir eine Idee . . . Dominique! doch nein: Joseph! . . .

Die Idee, welche Manicamp kommt, ist Chatenay Rindfleisch mit Linsen, Hammelfleisch mit Linsen — und Kalbfleisch mit Linsen serviren zu lassen. Aber gerade die Linsen liebt Chatenay ausserordentlich. Manicamp regt sich auf, geräth ausser sich und das ist eben der Moment, in welchem der Kammerherr ankommt, um mitten in das Gesicht ein Glas Wasser zu erhalten, das für Chatenay bestimmt war. Die Beleidigung ist schwer und kann Folgen haben: ein Kammerherr des Prinzen Conti! Folleville hatte sich der Dankbarkeit Manicamps versichert, indem er ihn aus einem schlimmen Handel zog; Chatenay befreit ihn aus einer eben so schwierigen Situation. Dieses Glas Wasser war — ein Freundesdienst. »Ich ging weg . . . ich verschwand . . . der Marquis hat die Güte gehabt . . . Dank, Manicamp!« Von dem Augenblick an, als das Glas Wasser sich nur im Gesichte geirrt hatte, erklärt sich der Kammerherr für befriedigt und zieht sich zurück, um dem Prinzen zu melden, dass seine Intentionen vollzogen sind.

Bertha heirathet Chatenay und Folleville seine Cousine Aloise, eine Cousine von 5 Fuss 4 Zoll, in die er sehr verliebt ist. Umarmen wir uns, Folleville, umarmen wir uns, Chatenay!

Man hätte vielleicht dieses unterhaltende Vaudeville in seinem Rahmen belassen sollen; nachdem man es aber den nämlichen Weg nehmen liess, wie: *le Sourd ou l'auberge pleine*, Bär und Pascha, und Maître Pathelin, so war es wohl geboten, dasselbe nach der Mode des Hauses einzurichten, in dem man ihm die Ehre der Aufnahme erwies. Um nur einiges über die Partitur des Herrn Valenti zu sagen, so glaube ich, dass sie hier auf der einen Seite das gewinnt, was sie auf der andern einbüsst. So zum Beispiel war es nicht nöthig, den Menuett zu berühren, in welchem ein hübsches Gegenthema der Oboen hervortritt, wie auch die Arie des Chatenay, deren archaïsche Form glücklich erfunden, und endlich das kleine Trio: *J'ai perdu mon perroquet*, das sehr geistreich behandelt ist. Dieses sind nach meiner Meinung, und so viel man es nach dem ersten Anhören beurtheilen kann, die hervortretendsten und gelungensten Stücke des Werkes. Herr Avelino Valenti ist ein früherer Schüler unseres Conservatoires; seine Lehrer waren Elwart und Carafa. Bisher scheint ihn die geistliche Musik angezogen zu haben. Man kennt von ihm Motetten, die nicht ohne Werth sind. Die Bühne nimmt ihn der Kirche weg; möge er sich auf ihr behaupten können.

Ich beglückwünsche aufrichtig die Interpreten des Stückes: die Herren Barré, Maris und Barnolt, sowie Mlle. Clerc.

Glückliche Opéra-Comique! alles ist dir günstig, sogar der Regen, und alles gelingt dir.

Marienbad. *L. v. St.*

ANZEIGER.

[137] Soeben erschien in meinem Verlage:

Deborah

von

G. F. Händel.

Chorstimmen.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Sopran, Alt, Tenor, Bass à 1 ℳ 20 Pf netto.

Der Clavierauszug zu diesem Oratorium erscheint in Kürze.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

AUSGABE C. F. KAHNT.

Weber's

[100] beliebte

Clavier-Stücke

herausgegeben und mit genauem Fingersatz versehen

von

LOUIS MAAS,

Lehrer am Kgl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Brochirt ℳ 1,50. Gebunden ℳ 3.

Inhalt:	Einzel-Preis:
Op. 21. Grande Polonaise	70 Pf
Op. 62. Rondo brillant	70 -
Op. 65. Aufforderung zum Tanz	70 -
Op. 72. Polacca brillante	70 -
Op. 81. Les Adieux. Fantaisie	70 -
Perpetuum mobile (Aus Sonate Op. 24)	70 -

☛ Deutlicher weitläufiger Stich, guter Druck und Papier, vortreffliche genaueste Revision sind Hauptvorzüge meiner neuen verhältnissmässig sehr billigen Classiker-Ausgaben.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.

LEIPZIG. C. F. KAHNT,
F. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[109] Soeben erschienen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

Fünf

CLAVIERSTÜCKE

von

Heinrich von Herzogenberg.

Op. 25.

Preis complet 3 ℳ 50 Pf.

Einzeln:

No. 1. Notturno . Pr. ℳ 1,00.
No. 2. Capriccio . - - 1,30.
No. 3. Barcarole . - - 1,00.
No. 4. Gavotte . - - 1,30.
No. 5. Romanze . - - 1,00.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[140] Soeben erschien in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

TRIO

(No. 2. H-dur)

für

Pianoforte, Violine und Violoncell

von

Friedrich Gernsheim.

Op. 37.

Preis 12 ℳ.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[141]

Neuere Musik

aus dem Verlage der **Schlesinger'schen Buch- und Musikhdlg. Berlin, Französische Strasse 23.**

Hopffer, Bernh., Thema mit Variationen à 4 ms. Op. 17. ℳ 2,50.
—— Fantasie und Thema mit Variationen à 4 ms. Op. 21 ℳ 6,50.
Kässmayer, M., Ungarische Tänze für Piano à 4 ms. Op. 26. 2 Hefte à . . . . ℳ 4,00.
—— Ungarische Volkslieder. Op. 27. Für Piano à 4 ms. . ℳ 2,50.
—— Deutsche Volkslieder, humoristisch und contrapunktisch bearbeitet für Piano à 4 ms. (Heft VI. der Volkslieder) . ℳ 2,50.
Liszt, Fr., Rhapsodies hongroises No. 11—15 für Piano à 4 ms. arrangirt . . . . à ℳ 2,00—4,00.
—— Reminiscences de Don Juan. Neue Ausgabe für Piano solo ℳ 5, arr. für Piano à 4 ms. ℳ 5, arr. für 2 Claviere ℳ 6, Facilité p. Kullak . . . . ℳ 2,00.
Seiss, Is., Feierliche Scene und Marsch, Clavier-Auszug à 4 ms. . . . . ℳ 6,00.
—— Deutsche Tänze von L. van Beethoven f. Piano frei bearb. ℳ 2,00.
Taubert, Wilh., II. Concert (A-dur) Op. 189 für Piano solo. Mit Begleitung eines II. Piano ℳ 6,00.
Orchester-Stimmen dazu . . . . ℳ 10,00.
Thiele, L., Trio für Piano, Violine und Violoncello . ℳ 10,00.

---

[142] In meinem Verlage erschienen soeben:

12 Nouvelles Etudes

caractéristiques

pour

Piano

par

Michel Bergson.

Op. 60.

Adoptées par les Conservatoires de Berlin et de Génève.
Approuvées par les Conservatoires de Paris, de Milan et le Lvceo di Bologna.

Complet 7 ℳ 50 Pf.

No. 1. **Martellato**	ℳ 0,60.	No. 7. **Placido**	ℳ 1,10.
- 2. **Semplice**	ℳ 1,10.	- 8. **Impetuoso**	ℳ 1,10.
- 3. **Capriccioso**	ℳ 1,00.	- 9. **Appassionato**	ℳ 1,00.
- 4. **Desideroso**	ℳ 1,10.	- 10. **Serioso**	ℳ 1,10.
- 5. **Sensibile**	ℳ 1,00.	- 11. **Doloroso**	ℳ 1,30.
- 6. **Navigando**	ℳ 1,10.	- 12. **Energico**	ℳ 1,00.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[140] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 ℳ.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 ℳ.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[444]

Der wilde Jäger.

Eine Johannisnacht-Dichtung
von Paul Günther.
Für Soli, Chor und grosses Orchester
componirt von
Max Josef Beer.
Op. 20.
Partitur 30 ℳ n.
Orchesterstimmen 30 ℳ. Solo- und Chorstimmen 6 ℳ.
Clavierauszug 13 ℳ. Text 20 ₰.

[445] Soeben erschienen in unserem Verlage:

Joh. Seb. Bach.

Sarabande für Violoncello-Solo mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel oder Harmonium bearbeitet von Wilhelm Fitzenhagen . . . . ℳ 1,00.

Wilhelm Fitzenhagen.

Op. 15. **Consolation.** Ein geistliches Lied ohne Worte für die Violine mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums oder Pianoforte . . . . ℳ 1,25.
Op. 21. **Elegie** für Violine mit Begleitung des Pfte. . ℳ 1,50.
Op. 22, No. 1 **Das Einstimmen.** Musikalischer Scherz für Violine mit Begleitung des Pianoforte . . . . . ℳ 1,00.

Ausgewählte Stücke von Franz Schubert,

Für Violoncell und Pianoforte bearbeitet von
Leopold Grützmacher.

No. 1. **Andante** aus der Clavier-Fantasie. Op. 78 . ℳ 1,25.
No. 2. **Menuette** - - - - . ℳ 0,75.
No. 3. **Allegretto** aus den Impromptus. Op. 142 . ℳ 1,25.
No. 4. **Thema mit Variationen** aus den Impromptus. Op. 142. ℳ 1,75.
No. 5. **Allegro scherzando** a. d. Impromptus. Op. 142. ℳ 2,00.

G. A. Schaper.

Op. 4. **Elegie** für Violoncello-Solo mit Begl. des Pfte. ℳ 1,50.
Op. 5. **Romanze** für Violoncello-Solo mit Begl. des Orchesters oder Pianoforte. Für Orchester-Partitur . . . ℳ 1,00.
- - Stimmen . . . ℳ 2,00.
Für Violoncello und Pianoforte . ℳ 1,25.

Robert Schumann.

Op. 73. **Fantasiestücke** für Flöte und Pianoforte . ℳ 3,50.

Berlin SW., Hallesche-Str. 21.
Luckhardt'sche Verlagshandlung.

[446]

Ballade

pour
Basson avec accompagnement
de
deux Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse
composée par
A. de Luca.
Pr. 3 ℳ.

Leipzig. Verlag von C. F. KAHNT,
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[447] In meinem Verlage erschien soeben:

Melodie und Burlesca.

Zwei Stücke
für
Pianoforte und Violoncell
componirt von
Siegmund Noskowski.
Op. 3.
Complet Pr. 3 ℳ 50 ₰.

No. 1. **Melodie.** Pr. ℳ 1. 50. — No. 2. **Burlesca.** Pr. ℳ 2. 50.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[448] In unserm Verlage erschien:

Gesetzgebung und Operntext

(Eine Schrift für Männer)
von
HEINRICH DORN.
Preis 30 Pf.

BERLIN. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

[449] In meinem Verlage sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Zwölf grosse Concerte

für Streichinstrumente
von
G. F. Händel.
Op. 6.
Vollständige Orchesterstimmen 22 Mark netto.

Violino I concertino	Preis ℳ 3. 60.	netto.
Violino II concertino	- - 3. 60.	-
Violino I ripieno	- - 3. 40.	-
Violino II ripieno	- - 3. —.	-
Viola	- - 3. —.	-
Violoncello (e Cembalo I.)	- - 3. 20.	-
Contrabasso (e Cembalo II.)	- - 2. 60.	-

Diese Stimmen enthalten auf das Genaueste die Musik wie G. F. Händel sie geschrieben und seiner Zeit auch in Stimmen herausgegeben hat.

Die vollständige Partitur
dieser zwölf Concerte
(Band 30 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft)
ist durch die Verlagshandlung für **16 Mark netto** zu beziehen.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[450]

Berichtigung.

Die in Nr. 25 angezeigten beiden Gesangwerke von **Franz Lachner:**
Vier Gesänge für zwei Frauenstimmen mit Pianoforte,
Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Heft 1
sind irrthümlich mit Op. 175 und 170 statt **Op. 184** und **185** bezeichnet worden.

Wir bitten Dies bei Bestellungen gefälligst berücksichtigen zu wollen.

Leipzig, Juni 1879. *Breitkopf & Härtel.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. Juli 1879. **Nr. 28.** XIV. Jahrgang.

Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kusser's bis zum Tode Schott's. (1695—1702.)

Nachtrag zum vorigen Kapitel.

Die Direction Kusser's schloss nach Nr. 26 Sp. 405 mit der deutschen Aufführung der Lully'schen Oper Acis und Galathee. Es findet sich aber ein Textbuch, aus welchem zu entnehmen ist, dass unter Kusser noch ein anderes Werk zur Aufführung gelangte, nämlich die von ihm componirte, aus Braunschweig mitgebrachte Oper Jason. Mattheson führt sie als Nr. 72 zum Jahre 1697 auf (s. Allg. Musikal. Ztg. 1877 Sp. 217), weil ihm vielleicht ein Textbuch unbekannt blieb, denn es fehlt in seiner, jetzt auf der Hamburger Bibliothek befindlichen Collection. Aber Richey's Sammlung (in Weimar) hat den ursprünglichen Druck (ein anderer Druck auf der Gymnasialbibliothek in Schwerin ist undatirt); wir setzen hiernach das Werk als Nr. 68 an das Ende der Kusser'schen Direction.

68. Die unglückliche Liebe des tapfern Jasons. Im Jahr 1695. 29 Bl. Vorwort und 3 Acte. 9 Verwandlungen. 59 Arien, 45 in der Rundstrophe.

In Braunschweig gelangte das Stück 1692 zur Aufführung. Es war abermals eine gemeinsame Arbeit von K u s s e r und B r e s s a n d. Mattheson nennt letzteren nur als Uebersetzer, Bressand hat daher wahrscheinlich wieder einen italienischen Text überarbeitet. Die Mittheilungen der braunschweigischen wie der Hamburger Vorrede nebst Bemerkungen über das Verhältniss dieser beiden deutschen Texte zu einander findet man schon in den Jahrbüchern I, 207—208.

Der hamburgische Text kürzte mehrere, auf Hofbegebenheiten bezügliche Schaustellungen und fügte dafür als lustige Person den Narren Idas ein. Dies geschah unzweifelhaft von Postel. Im Uebrigen blieben Bressand's Worte stehen. Die Oper fängt mit einer Arie des Prinzen Acastus an:

> Unsträflichen Eifers preiswürdige Glut
> Verreizet mein Blut
> Zu billiger Rache, zu löblicher Wuth ꝛc.

Besser ausgedrückt ist das Duett zwischen Jason und seiner neuen Geliebten Kreusa:

Aria.

Creusa. Als ich von deiner Augen Licht
Entfernet musste stehen, —
Jason. Als mir dein schönes Angesicht
Nicht war vergönnt zu sehen:
Da seufzte meine Brust, —
Creusa. Da flossen meine Thränen,
Beide. Und meiner Seele war sonst nichts bewusst,
Als Bangigkeit und kummerreiches Sehnen.
Doch jetzt, da ich dich wieder sehe, mein Licht,
Creusa. Verschwindet mein Schmerze, —
Jason. Erholt sich mein Herze,
Und achtet der vorigen Kümmerniss nicht —
Beide. Weil meinem Verlangen
Dein süsses Umbfangen
Gedoppelt verneute Vergnügung verspricht. (I, 3.)

Idas der Narr beschliesst den ersten Act, wobei er u. a. singt:

2.
Amor, ist es rechter Ernst,
Soll ich sein geschossen?
Ei, so sei der Liebesstich
(Brüderchen, ich bitte dich!)
Nichtes als zum Possen.
Amor: da Capo. (I, 10.)

Im zweiten Act macht er über Jason's Untreue gegen Medea vortheilhafte Nutzanwendungen:

Aria 1.
Von Allen, die euch Treu' versprechen,
Denkt keiner auf Beständigkeit.
Bei mir allein
Soll's anders sein,
Ich will die Andern all ausstechen,
Wenn ihr nur selbst aufrichtig seid.
Von Allen: Da Capo.

2.
Sie suchen euch nur zu betriegen,
Weil's keiner mit euch redlich meint.
Bei mir allein
Soll's anders sein,
Ich bin der ausgeputzten Lügen,
Wie ihr ja wisst, von Herzen feind.
Sie suchen: Da Capo. (II, 7.)

Das ist Postel wie er leibt und lebt. Im übrigen ist das Stück ganz Bressandisch in Sprache und Handlung; die Benutzung äusserer Schreckmomente lag ihm noch mehr am Herzen, als seinem Hamburger Collegen. Der Schluss fällt dann, nach einer Scene des wüthenden Jason, unmotivirt genug herein, führt aber das Spiel mit Glanz zu Ende. Was man heute wieder mit Vorliebe und zugleich höchst anspruchsvoll ausführt, nämlich die Verwandlung alter mythologischer Fabeln in theatralisch-musikalische Schaustellungen, das verstand man gegen

Ende des 17. Jahrhunderts schon ebenso gut. Der Schluss dieses Jason ist wie folgt.

Letzter Auftritt.

Pallas, Jason, Acastus, Idas.

Der Himmel öffnet sich und stellet vor der Pallas in den Wolken aufgeführten himmlischen Palast; durch denselbigen ersiehet man den Thierkreis oder Zodiacum, in welchem das erste Zeichen des Widders noch unbekleidet steht.

(Pallas, welche mitten in der Gloria ihres Palasts sitzet.)

(Pallas.) *Aria.*

Wer mit dem Verhängniss kämpft,
Wird im ersten Sturm gedämpft,
Ist dem Icarus zu gleichen,
Der auf wächsern Flügeln traut
Und dem Fall sich nahe schaut,
Eh' er kann das Ziel erreichen.
Wer mit: Da Capo.

Mein Jason, sei getrost,
Der Himmel übt nicht ewig Zorn und Wuth.
Ist gleich dein Schicksal itzt erbost,
So wird dennoch dein tapfrer Muth,
Der selbst durch Colchis können fliegen,
Den Sternen deinen Ruhm beifügen.
Dein güldnes Fliess soll ewig stehn
Dort, wo Appollens Feuer-Pferde,
Wann sie aufführn den Frühling eurer Erde,
In güldnen Wegen gehn.

(Hierauf setzet das Gefolge der Pallas das güldne Fliess an den Ort des Widders.)

Und du berühmtes Schiff! dein kühner Mast
Sei auch befreit von Triton's wüsten Wellen.
Du solt am ewigen Palast
Dich in der Sternen Reihen stellen,
Damit des Jason's Ruhm-Gerücht
Sei ewig wie der Sternen Licht.

(Das Schiff Argus erhebet sich aus der See und wird ein Gestirn unterwärts des Thier-Kreises.)

Jason. So will mich doch der Himmel wieder trösten.
Acast. Das Unglück weicht, wann es am allergrössten.
Idas. (Ich fürcht', es wird heut noch geschehn,
Dass meine Würst' auch nach den Sternen gehn.)
Pallas. Die Schickung wird dir künftig günstig sein.
Jason. *Acast.* } Ein tapfrer Muth geht allen Zufall ein.

Aria.

Pallas. Nach ausgestandnen herben Schmerzen
Lässt sich die Freude wieder sehn.
Apollo lässt sein Licht aufgehn,
Wenn nach der Sternen bleichen Kerzen
Aurorens frohe Blicke scherzen.
Und wann die Lüfte wolkigt sein,
So zeigt sich, eh' man's meint, der güldnen Sonnenschein.

Alle.

Lasst dann die Lüfte wolkigt sein,
Es zeigt sich, eh' man's meint, der güldnen Sonnenschein.

(Finis.)

1. Die neue Direction Schott's.

Wir dürfen annehmen, dass gegen Ende 1695 oder mit dem beginnenden Jahre 1696 der Eigenthümer des Theaters die Leitung wieder selber in die Hand nehmen musste. Ob es gern geschah oder widerwillig, lässt sich nicht entscheiden, wenn wir auch Grund haben das letztere zu vermuthen; jedenfalls aber hatte er das Glück, mit dieser neuen Direction die glänzendste, productiv reichste Periode seines Theaters einzuleiten.

Den Anfang machte nach Mattheson (Patriot S. 182) eine Oper, von welcher das Textbuch die Jahreszahl 1695 trägt: also mag Schott die Direction schon um Michaelis 1695 wieder übernommen haben. Dieses Werk kam aus Hannover und hiess

69. Der grossmüthige Roland. Im Jahr 1695. 23 Bl., Vorwort und 3 Acte. 9 Verwandlungen. 69 Arien, 36 in der Rundstrophe.

Ortensio Mauro schrieb den Text italienisch für Hannover und Agostino Steffani setzte ihn in Musik: die Aufführung fand dort 1691 statt (s. Händel I, 320). Für Hamburg war das Stück wieder durch Fiedler deutsch bearbeitet. Im Vorwort sagt er hierüber: »Dieses Schauspiel, wie imgleichen La Superbia d'Alessandro [s. oben Nr. 65], sind vormals auf dem prächtigen Theatro zu Hannover mit so grossen Vergnügen der Durchlauchtigsten Herrschaft, als auch aller hohen Anwesenden, aufgeführet worden, dass man sich endlich erkühnet. sie nunmehr in teutscher Sprache vorzustellen. Es hat aber die unvergleichliche Musique, welche zu beiden von einem der berühmtesten Virtuosen dieser Zeit gesetzt worden, verursacht, dass die ganze Version durchgehends nach selbiger eingerichtet und, so viel möglich, auch nicht die geringste Expression übergangen ist. Daher man gänzlich der Hoffnung lebt, dass sie auch hiesiges Orts nicht einen geringen Schein ihrer Vollkommenheit werde blicken lassen, wenn der geneigte Leser ein und andere vielleicht hart lautende Redensarten, oder auch ungewöhnlich scheinende Metra bestens excusiren wird, welche, wie gedacht, aus Erforderung der Musique ohnvermeidlich darin haben müssen behalten werden.«

Von Ariost's rasendem Roland weicht das Stück erheblich ab, macht aber von Zaubereien (und in Folge dessen auch von Theatermaschinen) denselben ausschweifenden Gebrauch. Die Personen bewegen sich fast immer auf zauberhaftem Boden, und alle Reisen, die man jetzt mit der Eisenbahn unternimmt, werden als etwas ganz Gewöhnliches durch die Luft gemacht. In den Pyrenäen fängt das, was Ortensio Mauro seine Handlung nennt, an und in China hört's auf. Stücke dieser Art müssen in Hannover besonders beliebt gewesen sein, denn sämmtliche Opern, welche für jenes Theater geschrieben wurden, ziehen mit solcher Vorliebe übernatürliche Verwandlungen herbei, dass man sie insgesammt Zauberopern nennen könnte. Grossmüthig heisst Roland, weil er resignirt, nachdem er vor Liebe wahnsinnig geworden und sodann wieder genesen ist. Hieraus bildet sich der Schluss des Ganzen:

Roland. Setzt das Glücke
Mich zurücke,
Muss ich's loben
Dass es euch erhoben,
Und will alle Hoffnung meiden
Die mit Leiden
Kränket Herz und Muth.
Angelica. *Medor.* } Liebes-Sachen
Zu verlachen
Krönt und ziehret
Wer die Waffen führet; —
Wir, die bloss der Liebe leben,
Sind ergeben
Ihrer Flamm' und Glut.

Aria.

Galafro. Verdruss und Unmuth weichen,
Bradamante. *Roger.* } Eu'r Glücke stellt sich ein.
Auf Qual und Trauerzeichen
Folgt süsser Freudenschein.

Galafro. Wo der Wangen
Anmuthsprangen
Lässt sich blicken,
Da muss sich es schicken,
Dass Gewalt und List zerrinnet.
Stets gewinnet
Edler Schönheit Strahl.
Brad. Rog. Wem die Triebe
Treuer Liebe
Stehn zur Seiten,
Hat zu allen Zeiten
Was er sucht und wündscht getroffen;
Wer kann hoffen,
Sieget jedesmal. (III, 14.)

Durch die vorgeschriebene Musik ist Fiedler's Sprachgefüge hier offenbar etwas beengt. Die Uebersetzung eines Zwiegesanges im zweiten Act gelang ihm am besten:

Aria.

Angelica. Wolken, die der Nacht sich gleichen,
Ziert der schöne Regenbogen;
Oft hat sich ein Unglückszeichen
Uns zur Freud' und Lust verzogen.

2.

Medor. Rosen, die mit Purpur prangen,
Bricht man von der Dornen Sträuchen;
Unser Hoffen und Verlangen
Lässt sich oft durch Schmerz erreichen.
(II, 9.)

In solchen Duetten lag Steffani's Meisterschaft. Auch Spöttereien auf Fürsten und Höfe kommen in dieser Hofoper vor, wie in so mancher andern aus damaliger Zeit. Der Zauberer Atlas z. B. singt seinen flüchtigen Palast so an:

Aria.

Grossen Höfen ist zu gleichen
Dies Gebäude das hier steht:
Alles scheint voll Wunderzeichen,
Alles weist auf Majestät,
So doch wie ein Dampf zergeht.
Grossen Höfen: Da Capo. (II, 17.)

Roland war unter den hannoverschen Opern eine der berühmtesten; 1720 wurde sie hier aufs neue hervor gesucht. Ihr Gegenstück werden wir unter Nr. 71 kennen lernen.

70. **Mahumeth II.** 48 Seiten. Vorwort und 3 Acte. 5 Verwandlungen. 43 Arien, 18 in der Rundstrophe.

Hiermit schob Reinh. Keiser ein neues Stück zwischen die bewunderten Meisterwerke Steffani's. Aber er konnte schon deshalb nicht in ganzer Grösse neben ihnen aufkommen, weil er hier gezwungen war, die Verse des Poeten Hinsch in Musik zu bringen. Das Vorwort erzählt uns den »Einhalt des Trauer-Spiels«. Es ist aber kein Trauer-, sondern ein Marterspiel und passt garnicht für die Bühne. Mit angelernter Fertigkeit, Postel nachahmend, hat Hinsch das Stück gemacht; holperige Scansion, windschiefe Bilder. Mehr als die folgende kleine Probe wird niemand begehren. Bianca erhält im Kerker einen Brief von ihrem Geliebten:

Bianca. Nie können die von Hitz verschmachte Schnecken
Mehr sein erquickt,
Wann sie den Morgenthau von Kraut und Blumen lecken,
Als ich erfreuet werd durch diese Schrift.
Mein Morosini lebt;
Mein Herz, kannstu es fassen?
Mein Morosini lebt; und ist getreu!
Nun mag die ganze Welt mich hassen!

Sisygambis. Ein edles Herz, das an den Sternen klebt,
Wird nimmermehr die ersten Flammen lassen,
Besondern jeder Tag macht ihren Schimmer neu.
(II, 14.)

Dies war also noch nicht der rechte Poet für Keiser, zu dessen Worten er seine grosse musikalische Kraft offenbaren konnte.

71. **Herzog Heinrich der Löwe.** 24 Bl., Vorwort und 3 Acte. 10 Verwandlungen. 56 Arien, 16 in der Rundstrophe.

Abermals eine Ortensio-Steffani'sche Oper aus Hannover, die Fiedler in der früheren Weise übersetzte. Hier war nun wieder Zauber und Tumult in überreichem Maasse angebracht. Die Oper, deren erste italienische Aufführung 1689 in Hannover stattfand (s. Händel I, 319), beginnt: »Der Schauplatz stellet vor einen See-Sturm und in selbigem den Herzog Henrich nebst seinem Diener Lindo auf einem Schiffe, welches vom Ungewitter hin und wieder geworfen wird.« Heinrich lässt sich von dem treuen Diener in eine Haut einnähen. Dann »stösst das Schiff gegen einen Felsen und zerbricht. Henrich schwimmet in der Haut, darein er genähet worden, so lange, bis er von einem Greif angefasset und in die Luft geführet wird.« Dass dieser Seesturm »in Heinrich der Leu fast surprenant heraus kam«, bezeugt als Augenzeuge Barthold Feind (Gedichte 1708 S. 110). Die Decorationen waren besonders auch in dieser Oper mit Geschmack und Sorgfalt geordnet; »der Kalkberg vor Lüneburg«, welchen die letzten Scenen des zweiten Actes zeigen, gehörte (nach Feind, Gedichte S. 111) zu den berühmtesten decorativen Kunstwerken jener Zeit, in dessen Anordnung Schott sich wieder als Meister offenbarte. Auf einem Baum im Walde sieht man auch das Nest des Greifen. Der Greif fliegt mit Heinrich ins Nest; dieser wird aber nicht von den Jungen gefressen, sondern löst sich aus der Haut und würgt sie; ein Löwe naht, um die Jungen zu verspeisen, der alte Greif kommt darüber zu; Kampf zwischen Greif und Löwen; Heinrich bricht einen Baumast und hilft dem Löwen, wofür dieser sich freundlich bezeigt, ihm Wildpret bringt und bei ihm bleibt. Alles dieses geht in der Schlussscene des ersten Actes vor sich. Beide, Herzog und Löwe, machen dann die lange Reise vom Orient bis auf den Kalkberg vor Lüneburg durch die Luft. »Eine Wolke bringet den Herzog Henrich nebst seinem Löwen und setzt ihn auf gemeldeten Berg nieder.« (II, 17.) Aber hier auf seinem eignen Gebiet überfällt den Fürsten »ein Geist«, nämlich »der Teufel«: weshalb, erräth niemand; es war nun einmal so Ortensio Mauro's Art. Als dieser überflüssige Teufel überwunden ist, gelangt der Fürst in sein Haus — noch eben zu rechter Zeit, da sein treues Gemahl im Begriff steht, sich, obwohl ungern, mit einem Andern zusammen zu begeben. Dem geschäftigen Diener Eurillo, welcher meint

Will man sein bei Hoff erhaben,
Muss man sein ein Vieh dabei (III, 1) —

ist die Zurichtung für die Hochzeit aufgetragen und er

Muss alles, was ein Mensch erdenken kann,
Als: Opern, Feuerwerk &c. bestellen. (III, 2.)

Der in den Becher geworfene Ring bringt die Erkennung zuwege.

Noch das Beste an Worten, wie an der Musik, steckt wieder in den Duetten; z. B. in dem folgenden zwischen Heinrich's Gemahlin Mechtilde und ihrem Anbeter Almaro:

Mechtild. Es verfällt das Laub der Aeste
Durch die Fröste:
Doch der Palmen tapfern Zweigen
Sieht man keinen Winter an:
So auch muss sich Unglück neigen,
Wo es Grossmuth finden kann.

Almaro. Schlechte Gluth kann bald verrauchen
Durch ein Hauchen;
Doch der Sonnen edle Flammen
Löscht kein Wind noch Nebel aus:
Und ein Held verlacht zusammen
Alles Unsterns Sturm und Graus. (II, 8.)

In Braunschweig, wo die Oper 1699 gegeben wurde, suchte man Fiedler's Uebersetzung zu bessern:

Doch der Sonnen edle Kerze
Löscht kein Wind noch Nebel aus:
So verlacht ein grosses Herze
Alles Unsterns Sturm und Graus. (II, 8.)

72. Der siegende Alcides. 1696. 22 Bl., Prolog und 5 Acte.

Der Text befindet sich nur in der Weimar'schen Sammlung. Richey bemerkt dabei: »ist nur eine Uebersetzung von Alceste v. 14. 1680. Ortensio. Derselbe« d. h. Steffani. Es war also hiernach ebenfalls eine Hannoversche Oper, die Ortensio nach dem alten französischen Text übersetzte d. h. überarbeitete und Steffani neu componirte. Schon im »Händel« I, 320 ist bemerkt, dass sich unter den in Hannover erhaltenen Originaltexten Steffani'scher Opern keine Spur von einem solchen Alcides findet. Aus der grossen Sammlung seiner Opernpartituren, welche erst neuerdings im Buckingham Palast wieder zu Tage kam, aber von mir noch nicht näher untersucht werden konnte, wird sich wahrscheinlich ergeben, ob dieser Alcides eine Composition Steffani's ist.

73. Der geliebte Adonis. (1697.)

Von Postel gedichtet und von Keiser componirt. Dieses Stück kennen die Leser bereits, da es im vorigen Jahrgange in dem Artikel: »Adonis. Oper von Reinhard Keiser«, Sp. 65—69; 81—87; 97—107 nach Text und Musik eingehend beschrieben ist. Keiser trat hiermit zum ersten Mal in einem bedeutenden Hamburgischen Product auf die Bühne, zwar noch vielfach in Steffani's Wegen gehend, aber innerlich schon völlig gereift und selbständig. Er lieferte unmittelbar darauf noch ein zweites Singspiel:

74. Die durch Wilhelm den Grossen in Britannien wieder eingeführte Irene. 1697. 12 Bl., 13 Auftritte. 25 Arien, 8 in der Rundstrophe.

Es war ein Gelegenheitsstück zum Preise des englischen Königs Wilhelm III., ohne Verwandlungen nur aus einer einzigen Scene bestehend, und wurde ebenfalls von Postel gedichtet.

Die Schäferin Climene, allein in einer ländlichen Gegend unweit London an der Themse, beginnt das kleine Stück:

Aria.

Bleibstu noch länger aus,
O lang gewünschter Friede?
Ist der ergrimmten Sternen Haus
Des Krieges noch nicht müde?
Bleibstu noch länger aus,
O lang gewünschter Friede?
Wo ist die Pracht der süssen Einsamkeit?
Wann kehrt Irene wieder?
Sie zögert, ach! sie zögert gar zu lange,
Drüm lieget, was uns hat erfreut,
Weil sie abwesend, nieder.
Brich, schönste Sonne, brich herein,
Lass uns nicht ferner bange
Bei Nacht und Schatten sein!

Aria.

Irene komm, lass die fruchtbaren Auen
Nicht länger üm dich traurig stehn;
Lass Balsam-Oel von deinen Schritten thauen,
Wenn sie durch unsre Felder gehn.
(Sc. 1.)

In der achten Scene vereinigen sich mehrere dieser Schäfer zu einem Gesange von ähnlichem musikalischen Schwunge; die beiden letzten Verse desselben lauten:

3.

Dor. Blumen blühn üm deinen Fuss
Auf den Bergen, in den Gründen;
Selbst das Horn des Ueberfluss
Ist in deinem Arm zu finden.
Clim. Daph. Thyrs. a 3. Oel entspringet wo du gehst,
Honig wo du stille stehst.

4.

Thyrs. Unsrer Heerden zarte Zucht
Wird bei deinem Schutz gedeihen.
Ja, die See wird selber Frucht
Und die Klippen Weihrauch streuen.
a 4. Komm dann, unsrer Seelen Ruh,
Komme bald, wo bleibestu?

Den weiteren Verlauf wird man sich denken können; Allegorie, Tanz und Maschinen gerathen in behende Bewegung.

75. Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades. Im Jahr 1697. 24 Bl. Vorwort und 3 Acte.

Abermals eine Ortensio-Steffani'sche Arbeit, von Fiedler übertragen. Letzterer vergisst nicht zu bemerken: »*N.B.* Es ist dieses Stück wegen der vortrefflichen Composition des Herrn Stephani unter die Italiänische Musik gesetzet, daher Verständige es nicht übel deuten werden, dass die Worte gezwungen und der Styl bisweilen nicht zum besten ist. Wobei aber zu merken, dass, um gewisser Ursachen willen, der Partey des Agis, der vierte Auftritt in der andern Handlung, von Worten und Musik hinzu gethan, welche in dem Italiänischen Exemplar nicht zu finden.« Der ursprüngliche Titel, unter welchem das Werk 1693 in Hannover gegeben wurde, lautete: »La libertà contenta — Die vergnügte Freiheit« (s. Händel I, 320).

76. Der bei dem allgemeinen Welt-Frieden von dem Grossen Augustus geschlossene Tempel des Janus auf dem langgewünschten Friedensfeste, welches im Jahr 1698 in Hamburg gefeiert ward, in einem Singespiel vorgestellet. 35 Blätter: 1 Bl. Titel, 14 Bl. Vorwort, 18 Bl. Text von 3 Acten, und 2 Bl. Feuerwerk. 7 Verwandlungen. 38 Arien, 18 in der Rundstrophe.

Den Text schrieb Postel, die Musik Keiser. Das Feuerwerk, oder vielmehr der Lobgesang auf Kaiser Leopold, ist im Textbuch mit einem besonderen Titel versehen:

»Nach geendigter Opera führet Fama in einer Wolken herab und singet dem Grossen Kayser Leopold zu Ehren Nachfolgendes. Auf dessen Beschluss folget das Feuerwerk . . . . 1698.«

Das Feuerwerk selbst ist nicht weiter beschrieben. Fama hat Recitativ und drei Arien. Die zweite derselben lautet sehr nachdrücklich:

Aria.

Verheere der Türken blutdürstiges Heer,
O Teutschlands Arm und Seele!
Mach Ungarn von Nattern und Höllenbrut leer,
Zerknirsche Schwert und Pfeile.
Auf Leopold! siege, du Sonne der Deinen,
So wird hinfort kein Mond mehr scheinen.

Für das eigentliche Spiel war es vortheilhaft, dass diese Huldigung demselben nicht einverleibt, sondern in einen Anhang

verwiesen wurde. Die Oper erhielt sich dadurch länger und wurde noch 1712 hier erneuert, mit Weglassung des Feuerwerks sowie der langen Vorrede.

Ein Textbuch von 1698 ist nur in Richey's Sammlung in Weimar erhalten. Die lange christlich-patriotische Vorrede hebt an: »Endlich hat das Wünschen so vieler Tausenden; endlich hat das Elend so vieler Jammernden; ja endlich hat das Blut so vieler durchs Schwert Gefallenen das mitleidige Vaterherz des Höchsten bewogen, dass er nunmehro aufhören will, ein erzürnter Herr über seine Knechte; und anfangen will, ein gnädiger Vater über seine Kinder zu sein.« In diesem feierlichen Stil führt Postel noch eine Weile fort, wobei er äussert, ihrer Sünden wegen käme dergleichen durchaus nicht unverdient, handelt dann gelehrt vom edlen Frieden und ruft aus: »Weg dann, heilloser Krieg! weg was Verderben bringt! weg was nur von Unruh und Uneinigkeit den Namen borgt! Die Christenheit besinnet sich, und wollen nunmehr die Christen als Brüder neben einander leben. . . . Wann dann nun Gott den Frieden giebt; die Christenheit sich nach demselben sehnet; die redlichen Teutschen ihn begehren; und aller Feinde Wunsch nichtes als Friede ist: Wie sollten wir uns dann über denselben nicht herzlich freuen, und solche Freude mit allen möglichen Zeichen zu Tage legen. . . . Damit nun auch der Schauplatz nicht von Freuden leer sei, so hat man nicht vor undienlich erachtet, einen der allerberühmtesten Frieden-Schlüsse der ganzen Welt mit der sonderbaren Feier desselben in einem Singe-Spiel aufzuführen, und zwar den grossen allgemeinen Frieden-Schluss, welcher bei Regierung des Kaysers Augustus, kurz vorher ehe unser Heiland im Jüdischen Lande geboren, . . . gemachet worden.«

Es sind diese Worte ein neuer Beweis, dass die Bühne alle grossen frohen Tagesereignisse schwungvoll mitfeierte. Das Spiel enthält viele schöne musikalische Poesie. Livia singt

Aria.

Was muss nicht wohl gelingen,
Wenn man es tapfer wagt?
Nur unverzagt!
Nie hat zu kühnen Dingen
Die Schickung nein gesagt.
Was muss nicht wohl gelingen,
Wenn man es tapfer wagt? (II, 8.)

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ernst Rudorff. Vier Lieder für sechsstimmigen Chor ohne Begleitung (Sopran 1 und 2, Alt, Tenor, Bass 1 und 2), dem Bachverein in Cöln zugeeignet. Op. 25. Partitur und Stimmen Preis *M* 3. 50.

—— **Gesang an die Sterne** von Fr. Rückert, für sechsstimmigen Chor und Orchester, dem Bachverein in Cöln zugeeignet. Op. 26. Partitur Pr. *M* 2. 50.

—— **Sechs Lieder** für vierstimmigen Chor ohne Begleitung, dem Bachverein in Cöln zugeeignet. Op. 27. (Preisangabe fehlt.)

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die Lieder, so klein sie zum Theil sind, verlangen, dass man ihnen mit künstlerischem Ernst näher tritt, denn sie sind wie Alles, was aus Rudorff's Feder fliesst, mit künstlerischem Ernst geschaffen. Sie geben den Inhalt und die Stimmung der Gedichte voll wieder und fügen ihnen einen ganz eigenthümlichen Reiz hinzu, der nicht nur in grossen harmonischen und rhythmischen Feinheiten liegt, sondern auch in einer gewissen träumerischen Empfindungsfülle, welche die zarten und elegischen Lieder zu ganz vollendeten Gebilden macht. Die Erfindung fliesst unmittelbar aus der Stimmung und deckt sich mit ihr. Op. 25, No. 1, 2 und 4 gehören mehr oder weniger in die obengenannte Kategorie, No. 3, Frühlingsmarsch, begiebt sich in das Reich des Lebens und ist ein köstliches, frisches Stück.

Op. 26 bringt ein Lied in dem grösseren Rahmen der Orchesterbegleitung. Der sehnsüchtige Ton des Gedichtes findet hier seinen erhöhten Ausdruck in der Musik. Der grössere Aufwand von Mitteln ist weniger durch den Umfang des Stückes, als durch seinen reichen harmonischen Inhalt gerechtfertigt.

Op. 27 enthält drei lebhafte und drei ruhige Lieder. Unter ersteren gefällt mir am besten No. 4, Frühlingseinzug, das seine natürliche Frische durchweg wahrt, No. 1 macht einen etwas unruhigen Eindruck, es verweht wie ein Wirbelwind und ist recht schwer zu singen. Den Schluss des sechsten Liedes möchte ich entschiedener anzweifeln. Die neckischen Nachahmungen und die ebenso neckische Modulation, die fast noch mehr erwarten lässt, scheinen durch den einfachen Text: »Die zwei soll man nicht scheiden« nicht bedingt.

Auf die Fülle schöner Einzelheiten hinzuweisen, würde hier zu weit führen. Obiges möge genügen, um zu einer eingehenden Beschäftigung mit den Liedern anzuregen; sie sind nicht leicht, doch grösstentheils sangbar und bei feiner Ausführung sicher wirkungsvoll. *J. Spengel.*

Alexander Winterberger. Slavische Volkspoesien (ins Deutsche übertragen von Josef Wenzig) für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 67. Fräulein Anna Stürmer und Pauline Löwy gewidmet Preis 2 *M*. 1877.

Op. 71. Fräulein Auguste Götze in Dresden gewidmet. Preis 2 *M*. 1878.

Leipzig, E. W. Fritzsch.

Man musicirt lieber zu Zweien als allein, hat sich der Componist gedacht, als er diese Lieder schrieb. Ein anderer Grund, sie als Duette abzufassen liegt, nicht vor, weder im Text, der fast durchweg Ausdruck ganz subjectiver Empfindung ist, noch in der Erfindung der Musik, die sogar veranlasst, dass die Stimmen oft im Einklang singen. Nur Op. 67 No. 3 hätte dem Text nach als Zwiegesang componirt werden müssen, doch benutzt Winterberger merkwürdigerweise diese Gelegenheit zu einer kleinen dramatischen Wirkung nicht, sondern lässt Rede und Gegenrede von beiden Stimmen vortragen. Die Stücke sind ohne sonderlichen Aufwand von Kunstmitteln geschaffen, was ich jedoch keineswegs für einen Mangel erklären will, da sie eine volksthümliche Frische besitzen, die ihr Dasein völlig rechtfertigt. Eigenthümlich in Melodie, Harmonie und Rhythmus, im Stil vielleicht an die »Klänge aus Mähren« von Dvořak erinnernd, die sie aber an Grazie übertreffen, nicht schwer ausführbar, werden sie sich gute Freunde erwerben.

Op. 67 No. 2 enthält im dritten Takt wohl einen Druckfehler. Der vorgezeichnete Rhythmus lässt sich mit der gegebenen Textunterlage doch nicht vereinigen. *J. Sp.*

Der Tonkünstler-Verein in Dresden.

Tonkünstler-Verein zu Dresden. 1854—1879. Festschrift zur 25jährigen Jubelfeier im April 1879. Herausgegeben vom Gesammtvorstande. Dresden, L. Hoffarth. VIII und 149 und 67 Seiten in 8.

In einem stattlichen Bändchen hat der Dresdener Tonkünstler-Verein über seinen 25jährigen Bestand Bericht abge-

stattet. Diese Vereinigung ist eine der ältesten in Deutschland und nach unserer Ansicht die bedeutendste von allen; sie ist zugleich ein Vorbild gewesen für manche andere. Wenn man ihren Zweck und ihre Geschichte kennen lernt, so hat man damit im Wesentlichen zugleich erfahren, wie es mit den sonstigen deutschen »Tonkünstler-Vereinen« beschaffen ist.

Herr Moritz Fürstenau, der Vorsitzende dieses Vereins, hat zu der »Festschrift« eine Einleitung geschrieben, welche wir hier fast vollständig mittheilen, da sie in einer rein sachlichen und angenehm lesbaren Art über den Gegenstand berichtet.

»Das Concertleben Dresdens — beginnt Herr Fürstenau — war namentlich in Bezug auf Ausführung von *Kammermusik* in früheren Jahren trotz einzelner bedeutender Leistungen kein allzu reges; das Hauptinteresse in musikalischer Beziehung concentrirte sich auf das Zusammenwirken der Königl. Kapelle mit der Oper und auf deren ausgezeichnete Leistungen. Einheimische und auswärtige Virtuosen erhielten das Dresdener Publikum in Kenntniss über die erstaunliche Vervollkommnung der Instrumententechnik, ohne jedoch dadurch das Bedürfniss nach ernsteren und tieferen Kunstgenüssen erfüllen zu können. Für letzteres sorgten die ausgezeichneten Quartettvereinigungen der Herren Concertmeister F. Schubert und C. Lipinski, deren Programme sich jedoch fast ausschliesslich auf streng classischem Boden der reinen Quartettmusik bewegten. Die neueren Componisten für Kammermusik, mit Ausnahme vielleicht Mendelssohn's, blieben dem Publikum der sächsischen Residenz ziemlich fremd, da die Kammermusikabende, welche Concertmeister Schubert in den Jahren 1848—50 mit Frau Clara Schumann veranstaltete, doch nur als temporäre Unternehmungen zu betrachten waren.

»Kein Wunder also, dass unter den jüngeren Kräften der Kapelle und den Clavierspielern Dresdens der Wunsch entstand, die ihnen noch fremden Instrumentalwerke der Kammermusik älterer und neuerer Zeit kennen zu lernen und dem grösseren Publikum vorzuführen.

»Zunächst bildete sich ein Quartettverein, bestehend aus den Herren F. Höllweck, T. Körner, L. Göring und E. Kummer, sämmtlich Mitglieder der Königl. Kapelle, welche ganz im Stillen begannen, durch fleissige Uebungen ein künstlerisches, einheitliches Zusammenspiel zu erzielen und insbesondere die Werke der Zeitgenossen zu studiren.

»Als nun im März 1854 Robert Volkmann, der damals anfing, als Componist die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, in Dresden weilte, spielten diese Quartettisten am 6. März im gastlichen Hause des zu jener Zeit in Dresden lebenden Herrn Richard Pohl in Gegenwart des Componisten und einiger Kunstgenossen das Amoll-Quartett (Op. 9) von Volkmann. Mit diesem wurde sodann dessen Trio in B-moll (Op. 5) für Pianoforte und Streichinstrumente ausgeführt, bei welcher Composition der nun bereits verstorbene Heinrich Riccius die Violinstimme übernommen hatte. Enthusiasmirt fassten die Anwesenden den Entschluss, einen Verein zu gründen, in welchem die Instrumentalwerke für Kammermusik aller, auch der neuesten Zeit, Pflege und Ausführung finden sollten.

»So entstand der Dresdener Tonkünstler-Verein, über dessen Entwickelung, Schicksale und Wachsthum die nachfolgende Chronik Auskunft geben soll.

»Nach 25 Jahren hat sich der Verein zu voller Blüthe entfaltet und zeigt ein stetiges Wachsen, sowohl in Bezug auf die Zahl der Mitglieder, als in Hinblick auf die Theilnahme des kunstsinnigen Publikums Dresdens, an der Spitze Se. Majestät unser allverehrter König und die Mitglieder des Allerhöchsten Königshauses, die hohen Vorstände der Königl. Kapelle, die hervorragenden Kunstfreunde und die gesammte Presse der Residenz, welche dem Verein stets ein reges und förderndes Interesse gewidmet hat. In begeisterter, ideeller Stimmung, ohne jede Aussicht auf Erfüllung materieller Interessen, ward der Verein gegründet und so hat er sich bis zum heutigen Tage erhalten. Nur der kunstbegeisterten Opferwilligkeit der ordentlichen und ausserordentlichen Mitglieder, zumal der ausführenden, ist es zu danken, dass dies geschehen konnte. Nicht geringer Dank auch gebührt den Mitgliedern, welche durch kostenloses Darleihen der von ihnen gefertigten oder in ihren Depôts befindlichen Flügel den Verein so wesentlich unterstützten.

»Jedenfalls ist es in der jetzigen, fast nur der Jagd nach Erwerb ergebenen Zeit eine erfreuliche und beruhigende Erscheinung, dass es doch noch möglich ist, so ideal zu denken und zu handeln. Doppelt erquickend dürfte diese Wahrnehmung sein, wenn man wiederum manche gegentheilige Erfahrung in Künstlerkreisen machen muss. Die Leser der Chronik dieser Festschrift werden z. B. bemerken, wie häufig in den ersten Vereinsjahren die Abende waren, an welchen auswärtige Kunstgenossen durch ihre eminenten Leistungen die Mitglieder des Vereins erfreuten. Damals arrangirten die auf Reisen befindlichen Künstler mit Unterstützung einer am Orte befindlichen Musikalienhandlung ihre Concerte meistens selbst, mussten deshalb längere Zeit in den betreffenden Städten verweilen und wurden dadurch bekannt mit den dasigen Kunstkreisen und Kunstgenossen. Gegenseitiger Verkehr führte näher und so wurde ohne jegliche Rücksicht auf Erwerb und materiellen Gewinn musicirt, worauf dann in geselligem Kreise beim heiteren Mahle fröhliche Stunden verbracht wurden, die den Vereinsgenossen durch witzige Laune, originelle Vorträge und musikalische Scherze zu unvergesslichen geworden sind.

»Jetzt ist das anders geworden. Das Concertwesen befindet sich fast ausschliesslich in den Händen von Agenten, und so erscheint der Künstler oft erst am Morgen des Concerttages, um nach rascher Abwickelung des Concertes mit dem Dampfross anderen Städten und Unternehmungen zuzueilen. Diese fieberhafte Thätigkeit mag geschäftsmässig und einbringlich sein, künstlerisch dürfte sie kaum genannt werden. — Doch ist hier nicht der Platz, diese Frage näher zu erörtern; dieselbe wurde nur berührt, um die Erscheinung zu erklären, dass in den letzten Jahren im Tonkünstler-Verein die Abende immer seltener geworden sind, an welchen die Mitglieder mit auswärtigen Kunstgenossen verkehren konnten.

»Die Thätigkeit des Tonkünstler-Vereins während seines 25jährigen Bestehens wird am schlagendsten illustrirt durch die dieser Festschrift beigegebenen Verzeichnisse der zur Ausführung gekommenen Musikstücke und der Vereins-Bibliothek. Daraus wird sich ergeben, dass der Verein seine Aufgabe würdig gelöst hat. Freilich kamen fast ausschliesslich Instrumentalwerke und nur selten auch Gesangstücke, der Kammermusik angehörend, zu Gehör und dies beruht auf allgemeinen und localen Gründen, die ja fast überall die nämlichen sein werden und hier kaum der Erörterung bedürfen. Bedauerlich bleibt diese Lücke jedenfalls.« —

Diese Lücke ist es nun auch, an welche wir unsere Besprechung knüpfen möchten. Dieselbe ist allerdings ausserordentlich in die Augen fallend, vorausgesetzt dass man von einem solchen Verein überhaupt die Aufführung von Gesangwerken fordert; denn nicht blos nimmt das Vocale, welches hier vorgeführt wurde, etwa nur den zwanzigsten Theil des Ganzen ein, sondern dieser winzige Theil wird noch dadurch erheblich verringert, dass die gesungenen Stücke fast ohne Ausnahme aus Liedern bestehen. Brächten Componisten hier ihre Proben oder Versuche im Gebiete der vocalen Kammermusik zu Tage, so würde solches durchaus passend sein, denn Kammermusik ist eben das was dieser Verein vertritt. Aber unerlässlich wäre dabei, dass die Vocalstücke mit den instrumentalen künstlerisch auf gleicher Höhe ständen. Was einem

Instrumental-Trio oder -Quartett, selbst einem Solo mit harmonischer Begleitung in künstlerischer Hinsicht ebenbürtig sein soll, das muss auf ähnliche Art oder in entsprechenden Formen kunstvoll gearbeitet sein. Solche Formen sind das vocale Kammerduett, das Trio, das drei- oder mehrstimmige Madrigal und endlich die Arie in ihrer wahren Form; aber das blosse Lied mit Clavierbegleitung könnte hier nur eine ganz nebensächliche Bedeutung haben. Wird nun diese Liedform ausschliesslich (oder fast ausschliesslich) berücksichtigt, so sinkt damit der Verein von seinem Standpunkte als Tonkünstler-Verein auf denjenigen eines Hausmusik-Vereins herab. Diese Beschränkung auf das Lied ist ja sehr erklärlich und entschuldbar; die Gründe liegen auf der Hand und gehören eben zu denjenigen, welche eine solche Lücke in der Pflege des Gesanges als »bedauerliche« erscheinen lassen. Aber wenn es sich darum handelt, Mittel und Wege zu ersinnen, wie jene »Lücke« künstlerisch am vortheilhaftesten ausgefüllt werden könnte, so ist die erste Bedingung zur Erlangung eines guten Resultats, dass diejenigen, welche sich über den Gegenstand eine Meinung gebildet haben, dieselbe ohne Rücksichtnahme nach rechts oder links offen und ehrlich aussprechen.

Der instrumentale Theil der älteren Kunst ist uns bereits wieder vertraut geworden, der vocale nicht. Trios und Solos — also das, was man früher »Sonaten« nannte —, Concerti grossi etc. kennen und üben wir wieder, wenn auch erst seit zwei Jahrzehnten; doch das grosse vocale Kammerduett, das Madrigal, ja selbst die grosse Arie, werden von uns heute noch so kühl angesehen, als ob sie uns eigentlich nichts angingen. Und doch sind dies gerade die Stücke, von deren Erfassung zum grossen Theil ein gedeihlicher Fortgang in unserer Kunst abhängt, während die instrumentalen Productionen jener Epoche vielfach von den späteren Quartetten, Sonaten u. s. w. an Form wie an Gehalt übertroffen wurden. Das Vocal-Kammerduett, das Trio (oder Madrigal), die Arie und alle verwandten Stücke sind in der älteren classischen Zeit schon so vollendet gestaltet, dass es den späteren Gebilden dieser Art nicht möglich gewesen ist, an wirklicher Kunst etwas Neues hinzuzubringen. Auf dieselben muss man daher unbedingt wieder zurückgehen. Die natürlichen Bahnbrecher sind hier aber nicht die Concerte, bei welchen der Werth eines Stückes von dem augenblicklichen, durch allerlei Zufälle bedingten Erfolge abhängt; auch nicht die Haus- oder Salonmusik-Aufführungen, denen eine musikalisch wie gesellschaftlich conventionell gebildete Zuhörerschaft beiwohnt; selbst nicht die grösseren, in vieler Hinsicht so verdienstvollen und opferwilligen Gesangvereine: sondern die wahren Pioniere können hier allein die Musiker-Vereine sein. Es handelt sich zunächst garnicht um Effect, sondern lediglich um das Kunstwerk. Dasselbe aus seiner bisherigen Vernachlässigung hervorziehen, es in seiner wahren Gestalt erkennen und in Folge dieser Erkenntniss dafür erglühen, dasselbe aufführen und bekannt machen: das alles vermag nur der Künstler. Und Gesellschaften wie unsere »Tonkünstler-Vereine« sind der rechte Ort dafür, sobald es diesen gelingt, die Mitwirkung der Kunstsänger sich eben so sehr zu sichern, wie diejenige der Kunst-Instrumentalisten. Bei den gegenwärtigen zerfahrenen Verhältnissen und dem Ueberwiegen der Oper dürfte solches nicht leicht zu erreichen sein, wir unterschätzen die Schwierigkeiten keineswegs. Aber die Hauptschwierigkeit liegt doch darin, dass erkannt wird, welche Vocalmusik es ist, die von solchen Vereinen gepflegt werden muss. Der rechten Erkenntniss wird der muthige Entschluss zur Durchführung folgen, und bald wird man gewahr werden, dass jene Vocalstücke, wenn in originaler Gestalt ausgeführt, eine weit reichere und lebhaftere Betheiligung der Instrumente gestatten, als das was die Gegenwart in viel beschränkteren Formen dem Gesange zuweist.

Hoffen wir, dass bei dem 50jährigen Jubiläum des Dresdener Vereins die erwähnte »bedauerliche Lücke« nicht mehr vorhanden sein wird, und wünschen wir demselben — unter dankbarer Anerkennung des bereits Geleisteten — das beste Gedeihen für die Zukunft.

[454] Vor Kurzem erschienen in unserm Verlage folgende Werke in neuen Ausgaben:

Spohr, L., Grosses Nonett für Violine, Viola, Violoncello, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn. Op. 31. Neu revidirte Ausgabe. ℳ 10.

—— **Sechstes Concert für die Violine** mit Begleitung des Orchesters. Op. 28. Neu revidirte Ausgabe für Violine mit Orchester ℳ 9, für Violine mit Piano ℳ 2. netto.

Hummel, J. N., Gr. Septett militaire für Piano, Flöte, Violine, Clarinette, Violoncello, Trompete und Contrabass. Op. 114. Pr. ℳ 8,50.

Wien, **Carl Haslinger** qd. Tobias.



[456] **Lieder und Gesänge**
mit Begleitung der Violine und des Pianoforte.

Carl Reinecke.

Op. 26. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Violine. Neue revidirte Ausgabe. Compl. ℳ 1. 75.
No. 1. Waldesgruss. ℳ 1. —.
No. 2. Frühlingsblumen. ℳ 1. 25.

Louis Spohr.

Op. 154. Sechs Gesänge für Baryton, Mezzo-Sopran oder Alt mit Begleitung von Violine und Pianoforte. Neue von *C. Rundnagel* revidirte Ausgabe.
Heft I und II à ℳ 2. 50.

Berlin SW.
Luckhardt'sche Verlagshandlung.

[457] **Neue Musikalien**
(Novasendung 1879 No. 2)
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bargiel, Woldemar, Op. 24. **Drei Tänze** für Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte zu vier Händen, mit Violine und Violoncell ad libitum eingerichtet von Friedr. Hermann. 4 ℳ 50 ₰.

Bergson, Michel, Op. 60. **12 Nouvelles Etudes caractéristiques** pour Piano. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et de Genève. Approuvées par les Conservatoires de Paris, de Milan et le Lyceo di Bologna. Complet 7 ℳ 50 ₰.
Einzeln:

No. 1. Martellato	ℳ 0,80.	No. 7. Placido	ℳ 1,10.
- 2. Semplice	ℳ 1,10.	- 8. Impetuoso	ℳ 1,10.
- 3. Capriccioso	ℳ 1,30.	- 9. Appassionato	ℳ 1,00.
- 4. Desideroso	ℳ 1,10.	- 10. Serioso	ℳ 1,10.
- 5. Sensibile	ℳ 1,00.	- 11. Doloroso	ℳ 1,30.
- 6. Navigando	ℳ 1,10.	- 12. Energico	ℳ 1,30.

Gernsheim, Friedrich, Op. 37. **Trio** (No. 2. Hdur) für Pianoforte Violine und Violoncell. 12 ℳ.

Händel, G. F., Deborah. Chorstimmen. (Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.) Sopran, Alt, Tenor, Bass à 1 ℳ 20 ₰ netto.

Herzogenberg, Heinrich von, Op. 25. **Fünf Clavierstücke.** Complet 6 ℳ 50 ₰. Einzeln:

No. 1. Notturno	ℳ 1,00.	No. 3. Barcarole	ℳ 1,00.
- 2. Capriccio	ℳ 1,00.	- 4. Gavotte	ℳ 1,00.
No. 5. Romanze	ℳ 1,00.		

Huber, Hans, Op. 45. **Aussöhnung** (Reconciliation). Aus *J. W. von Goethe's* »Trilogie der Leidenschaft« für Männerstimmen, Soli und Chor mit Begleitung des Orchesters. Englische Uebersetzung von *R. H. Benson*. Partitur 8 ℳ. Clavierauszug 3 ℳ. Orchesterstimmen compl. 10 ℳ. (Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 50 ₰.) Chorstimmen: Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 60 ₰. Solostimmen: Tenor Solo, Bariton Solo à 15 ₰.

—— Op. 49. **Drei Melodien** für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Complet 6 ℳ 50 ₰. Einzeln:
No. 1 in Edur. 2 ℳ. No. 2 in Bdur. 1 ℳ 60 ₰. No. 3 in Ddur. 2 ℳ.

Irische, schottische und walisische Lieder für gemischten Chor a capella oder mit Clavierbegleitung bearbeitet von Rudolf Weinwurm.
No. 7. **Lord Ronald.** Schottisches Lied.
Partitur 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.
- 8. **Der Vogelbeerbaum.** Schottisches Lied.
Partitur 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.
- 9. **Wär' eine Felsenschlucht.** Irisches Volkslied.
Partitur 40 ₰, Stimmen à 15 ₰.
- 10. **Das Vermächtniss.** Irische Melodie.
Partitur 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.
- 11. **Lang ist es her!** Englisches Volkslied.
Partitur 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.
- 12. **Die Töchter Erins.** Irische Melodie.
Partitur 60 ₰, Stimmen à 15 ₰, Solostimme 15 ₰.

Kempter, Lothar, „Klage der gefangenen Sclavin" aus dem Trauerspiel »Nimrod« von *G. Kinkel*, für eine Alt-Stimme und zweistimmigen Frauenchor mit Begleitung eines dreizehnstimmigen Streichorchesters (sechs Violinen, drei Violen, zwei Celli und zwei Contrabässe). Partitur mit unterlegtem Clavierauszug 2 ℳ 50 ₰. Chorstimmen: Sopran 1, 2 à 10 ₰. Solo-Stimme 15 ₰. Orchesterstimmen in Abschrift.

—— Dasselbe für eine Altstimme mit Begleitung des Pfte. 1 ℳ 60 ₰.

Merkel, Gustav, Op. 129. **15 kurze und leichte Choralvorspiele** für Orgel. 1 ℳ 80 ₰.

Noskowski, Siegmund, Op. 3. **Melodie und Burlesca.** Zwei Stücke für Pianoforte und Violoncell. Complet 3 ℳ 00 ₰.
No. 1. Melodie. 1 ℳ 50 ₰. No. 2. Burlesca. 2 ℳ 30 ₰.

Einzelausgaben früher erschienener Werke.

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Einzeln:

No. 1. Fuge	ℳ 0,80.	No. 9. Fuge	ℳ 1,00.
- 2. Fuge	- 1,00.	- 10. Fuge	- 1,00.
- 3. Fuge	- 0,80.	- 11. Fuge	- 1,30.
- 4. Fuge	- 1,00.	- 12. Fuge	- 1,00.
- 5. Fuge	- 0,80.	- 13. Fuge	- 1,30.
- 6. Fuge	- 1,00.	- 14. Fuge	- 1,00.
- 7. Fuge	- 0,80.	- 15. Fuge	- 1,50.
- 8. Fuge	- 1,30.		

Bargiel, Woldemar, Op. 17. **Suite** für Pfte. und Violine. Einzeln:

No. 1. Allemande	ℳ 1,00.	No. 3. Burleske	ℳ 1,50.
- 2. Sicilienne	ℳ 1,00.	- 4. Menuett	ℳ 2,00.
No. 5. Marsch	ℳ 2,00.		

Grädener, Carl G. P., Op. 10. **Herbstklänge.** Sieben Lieder für eine tiefe Stimme mit Begl. des Pfte. Daraus einzeln:
No. 4. »Zwei Könige sassen auf Orkadal«, von *Em. Geibel*. 80 ₰.

—— Op. 44. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von *Wilh. Müller* für eine mittlere Stimme mit Begl. des Pfte. Daraus einzeln:
No. 5. Brüderschaft: »Im Krug zum grünen Kranze«. 60 ₰.

—— Op. 50. **Herbstklänge.** Zweite Folge. Sieben Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
No. 2. Das alte Lied: »Es war ein alter König«, von *Heinrich Heine*. 50 ₰.
No. 4. Heimkehr: »In meine Heimath kam ich wieder«, von *Herm. Lingg*. 50 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. Juli 1879. Nr. 29. XIV. Jahrgang.

Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kusser's bis zum Tode Schott's. (1695—1702.)

(Fortsetzung.)

Weitere Mittheilungen aus dem Texte dieses Janus-Spiels unterbleiben hier, weil bei Besprechung der vollständig erhaltenen Musik Keiser's auf die ganze Handlung ausführlicher einzugehen ist.

77. Die vereinigten Mit-Buhler, oder die Siegende Atalanta. 1698. 24 Bl., Vorwort, Prolog und 3 Acte. 8 Verwandlungen. 60 Arien, 16 in der Rundstrophe.

Von Ortensio und Steffani, und abermals durch Fiedler deutsch bearbeitet. In Hannover kam die Oper als »Le riveli concordi« 1692 heraus (s. Händel I, 320). Bressand schrieb 1698 eine Atalanta für Braunschweig, die vielfach abweicht; in dem hannoverschen Stücke fehlt das Komische ganz, dafür ist wieder ein Ueberfluss an nichtssagenden Wüthereien vorhanden.

78. Allerunterthänigster Gehorsam, welcher auf dem erfreulichsten Namens-Tage des Grossen Kaysers Leopolds in einem Tanz- und Singe-Spiel den 15. November 1698 auf dem Schauplatz vorgestellet ward. 18 Bl., ein Act von 9 Scenen oder Vorstellungen. 16 Arien, 6 in der Rundstrophe.

Der Anfang aus Janus (s. Nr. 76) ist hier wieder mit abgedruckt; es heisst aber nicht »nach geendigter Opera«, sondern »nach geendigtem Ballet führet Fama« u. s. w. Aus dieser erneuerten Beigabe könnte man schon vermuthen, dass Postel den Text des ganzen Ballets zusammen gestellt hat, was auch durch Mattheson und zugleich durch den Text selber bestätigt wird. Die Composition ist von Keiser. Das Ballet besteht lediglich aus Aufzügen verschiedener österreichischer Länder und Stände, die sich ohne weitere Verknüpfung nach einander präsentiren, und nimmt sich ärmlich aus, wenn man es mit ähnlichen Vorstellungen am Wolfenbüttel'schen Hofe vergleicht. Zu derartigen Schaustellungen besass Hamburg die Mittel nicht.

79. Der aus Hyperboreen nach Cymbrien überbrachte Güldene Apfel ... Auf dem Hamburgischen Schauplatz aufgeführet 1698. 19 Bl., Vorwort und 3 Acte. 39 Arien, 15 in der Rundstrophe.

Schon im Jahrgang 1877 Sp. 218 ist zu Nr. 77 des Mattheson'schen Opern-Verzeichnisses bemerkt, dass dieses Stück in das Jahr 1698 gehört. Es ist von Keiser componirt, Postel schrieb wieder die Worte dazu. Bestimmt ist die Oper zur Vermählungsfeier des Herzogs Friedrich von Holstein mit der schwedischen Prinzessin Hedwig Sophie. Atlas ist der Schwedenkönig (Karl XII.), Herkules der holsteinische Herzog, und die bräutliche Königstochter bedeutet natürlich die güldnen Aepfel. Dass durch solche Fictionen der historischen wie mythologischen Wahrheit nicht zu nahe getreten werde, sucht das Vorwort zu demonstriren. Der Vorwurf, den man dem Stücke machen könnte, liegt auch nicht hier, sondern vielmehr darin, dass allegorisch und schäferlich Alles, Griechisches und Nordisches, unklar durcheinander spielt und damit der geistige Gehalt geschmälert wird. Nur wenige Textproben werden hier nöthig sein.

Aria.

Atlas. } *Herc.* } Es wohnt mein Geist doch stets bei dir,
Ob ich gleich von dir scheide.
Dein Bild, das ich im Herzen führ',
Verbleibet meine Freude. (I, 5.)

Aria.

Adelinda. Aus trüber Nächte Schatten
Gehn Phöbus' Strahlen auf.
Wenn Amor's Scherz
Vergnügt das Herz,
Wird holde Lust erstatten
Der Thränen reichen Lauf.
Aus trüber Nächte Schatten
Gehn Phöbus' Strahlen auf. (III, 3.)

2. Direction von Cordes und Bronner. 1699.

Mit dem Beginn des Jahres 1699 übergab Schott die Leitung an zwei Hamburger Herren, nämlich an den Arzt Cordes und an den Organisten der heil. Geistkirche Bronner. Von Cordes wissen wir nichts als den blossen Namen. Der Organist Bronner hatte in den Jahren 1693 und 1694 zwei beliebte Opern geschrieben. Was ihn nun veranlasste, den Stein bergauf zu wälzen, für welchen nicht einmal die Kraft eines Kusser ausreichend gewesen war, mag Gott wissen; die Nachrichten übergehen das Ereigniss mit Stillschweigen, selbst der mittheilsame Mattheson klärt uns nicht darüber auf. Schott sehnte sich offenbar nach Ablösung, sonst würde er einer so aussichtslosen Opernleitung sicherlich nicht zugestimmt haben. Bronner war als Musiker tüchtig und allgemein geschätzt, auch als Componist recht vielseitig, denn er wusste »Handsachen«, d. h. Orgel- und Clavierstücke, ebenso geschickt einzurichten wie Singsachen oder Cantaten und Opern. Seine Direction mag dadurch am merkwürdigsten sein, dass sie uns zeigt, mit welcher Ungebundenheit damals ein amtirender Kirchenorganist seine

musikalische Thätigkeit nach allen Seiten hin ausdehnen konnte. Im übrigen dauerte die Herrlichkeit nicht lange, Schott musste sogar noch vor Ablauf des Jahrhunderts selber wieder eintreten.

80. Die Plejades. (1699.)

Schon zum Jahr 1694 ist diese Oper als ein Gedicht Bressand's aufgeführt (s. Allg. Musikal. Ztg. 1879 Sp. 390 Nr. 56). Jetzt wurde es durch den jungen Mattheson neu componirt, es war sein erster musik-theatralischer Versuch. Als solcher mag das Stück eine gewisse Neugier erregt haben, aber ein glücklicher Griff wird dieser Erstling der neuen Direction nicht gewesen sein, da Mattheson als Operncomponist nur eine geringe Bedeutung besass. Persönlich war er übrigens anziehend und ein ganzer Held. »Anno 1699 verfertigte er seine erste Oper, Plejades; machte in derselben die Haupt-Partie; dirigirte das ganze Wesen, und setzte viele Leute in eine vergnügte Verwunderung. Damals hatte er nur das siebenzehnte [Jahr] zurück geleget.« So erzählt er selber in der Ehrenpforte S. 190. Als Sänger glänzte er in männlichen und weiblichen Rollen, worüber er sich unmittelbar vorher also vernehmen lässt: »Als er 1696 und 1697 die Opern in Kiel [als Gastspiel der Hamburger Bühne] mit zieren half, sang er das erstemal Frauens-Partien, und es wurde wegen des Geschlechts manche Wette gewonnen oder verloren. Das andremal that er schon als ein Mann, und niemand zweifelte mehr daran: denn die Stimme hatte sich verändert.« (Ehrenpforte S. 190.) Ob aber diese erste Operncomposition schon sehr männlich ausgesehen hat, ist die Frage. Sein Zeitgenosse Telemann componirte bereits im zwölften Lebensjahre einen Hamburgischen Operntext und schreibt darüber in seinen alten Tagen: »Ich mögte diese Musik wohl itzt sehen, wenn mir der Kopf nicht recht stehet« (Ehrenpforte S. 355) — Worte welche vielleicht auf Mattheson's erste Opera ebenso gut passen.

81. Die beständige und getreue Ismene. 22 Bl., 3 Acte. (1699.)

Von Bressand und Keiser, ein zum Geburtsfeste der Herzogin 1695 für Braunschweig geschriebenes Schäferspiel mit dem Titel »Die wiedergefundenen Geliebten«. Der Hamburgische Text enthält ausser dem veränderten Titel nur orthographische Abweichungen. Das Stück ist bereits in den »Jahrbüchern« I, 239—240 beschrieben.

Mit dieser Anstrengung waren die Kräfte der neuen Direction bereits erschöpft. Die Pachtung — oder was es gewesen sein mag — kann also nur einige Monate gedauert haben. Man sollte vermuthen, Bronner habe einen Schatz eigner Compositionen mitgebracht und davon das beste unter seiner Direction verwerthen wollen; aber nichts der Art kam zum Vorschein. Die Gründe, weshalb er sich im Verein mit einem medicinischen Doctor auf die Direction des Operntheaters einliess, werden daher immer räthselhafter.

3. Schott's Direction von 1699 bis 1701.

Senator Gerhard Schott trat nun wieder selber hervor, und es war als ob alle Geister zu neuer Thätigkeit angefeuert wurden sobald dieser Mann das Regiment führte. Er war ein geborner Theaterdirector. Noch im Jahre 1699, wo wahrscheinlich um Ostern der Wechsel vor sich ging, producirte er drei neue Compositionen von Keiser mit zwei neuen Texten von Postel, die allgemein zu den Meisterwerken dieser hochbegabten Männer gerechnet wurden. Den Anfang machte

82. Die wunderbar errettete Iphigenia. 1699. 26 Bl., Vorw. und 3 Acte. 7 Verwandlungen. 52 Arien, 32 in der Rundstrophe.

Von Postel gedichtet, von Keiser componirt. Postel sagt in dem kurzen Vorbericht, er habe die Absicht gehabt, »eine ganz andere Materie« d. h. eine viel ausführlichere gelehrtere Arbeit als Vorrede zu drucken, sei aber daran verhindert und müsse sich solches »bis auf einen andern Druck in einer andern Gestalt dieses Stückes besparen«. Der Vorsatz ist aber unausgeführt geblieben, da die folgenden Auflagen des berühmt gewordenen Textes aus den Jahren 1705 und 1710 die Vorrede von 1699 einfach wieder abdrucken und eine Ausgabe »in einer andern Gestalt«, also wahrscheinlich in einer Sammlung seiner ausgewählten Operntexte, nicht zu Stande gekommen ist. »Vor itzo sei genug — fährt er fort — dass mir zum Grund desselben das vortreffliche Trauer-Spiel des grossen Griechischen Poeten Euripides, genandt Iphigenia in Aulis, gedienet hat, dem ich in der Ordnung nicht allein ganz nachgefolget, sondern auch aus dessen schönen Griechischen Versen ganze Verse und Oehrter in gegenwärtiges Stück übergesetzet habe, wobei mein vornehmster Zweck gewesen, zu weisen, wie man die köstlichen Erfindungen der Alten wiederum zu unseren Zeiten gebrauchen könne. Ein Gelahrter aber, der des Euripides Sachen gelesen, muss nicht gedenken, dass er hier die sehr langen Reden des Griechischen Poeten übergesetzet finden will. Denn diese, wo er sonst die Regeln einer Opera verstehet, schicken sich zum Singen gar nicht.«

Eben diese Verwerthung des Euripides erwarb dem Text ein grosses Ansehen bei den Gelahrten und war einer der Hauptgründe, wesshalb Iphigenia als Postel's Meisterwerk angesehen wurde. Die genaue Nachahmung des alten Dramatikers wird hier aber nicht bloss dann aufgegeben, wenn die Rede desselben unmusikalisch ist, sondern es werden auch noch »die Zufälle mit der Deidamia und dem Achilles« eingefügt in »der Meinung, dass sie sich nicht übel schicken, weil ihre Liebes-Geschicht von Andern also ungefähr beschrieben wird, und um diese Zeit sich soll zugetragen haben.«

Aus diesem Material wird nun das Singspiel gebildet. Zu Anfang erblicken wir einen offenen Saal, »durch welchen man bei Nacht von hinten den gestirnten Himmel siehet, darüber wie im Sturm bisweilen finstre Wolken ziehen«. Wir gerathen sofort mitten in die Situation, wie es bei Postel gewöhnlich der Fall ist. Agamemnon und sein Freund Nestor beginnen mit einem Zwiegesange:

Aria.

Nestor. Wann stillt sich deiner Zähren Fluss?
Agam. Wann soll mein Leid vergehen?
Erwäge was mein Unglück ist.
Nestor. Bedenke dass du König bist.
Agam. O Schickungs-Schluss!
Nestor. Wann stillt sich deiner Zähren Fluss?
Agam. Wann soll mein Leid vergehen?
Beide. Der Himmel wird's versehen.

Kalchas hat seinen Spruch bereits erklärt und Nestor rechtfertigt denselben hier nachdrücklich.

Nestor. Betrachte doch, dass alle Griechen sind
Um dich und deines Bruders willen
In diese Noth gezogen.
Wie ist der Zorn des Himmels nun zu stillen?
Schau an den Sturm, der gleichsam uns gefangen
Hier hält mit solcher Wuth,
Davor die Welt möcht' untergehn!
Agam. Geduld, es hat's die Schickung so versehn.
Nestor. Bejammre das durch Pest entzündte Blut,
Davor kein Mittel zu erlangen
Durch's ganze Heer.
Agam. Die Noth ist schwer,
Der Himmel mag, ich kann sie nicht abwenden.
Nestor. Doch steht's in deinen Händen.

Aria.

Man klagt umbsonst den Schluss der Sternen an,
Wenn man ihm selbst sein Unglück spinnet.
Wer in der Noth nicht auf die Rettung sinnet,
Weil er noch retten kann,
Der muss, wenn alles ist versehn,
Zuletzt verzweifelt untergehn. (I, 1.)

Hiermit geht Nestor ab und lässt Agamemnon in seiner Qual allein. Dieser sinnt auf Rettung der Tochter, giebt seinem Vertrauten Erastes (unter welchem Namen Deidamia verkleidet im Lager weilt) einen Brief an seine Gemahlin, welcher sie veranlassen soll, die Reise zu ihm aufzugeben, und wiegt sich in der Hoffnung eines glücklichen Ausganges. Auch wo der Wortausdruck an sich uns heute nicht mehr zusagt, ist doch das Ganze so voll musikalisch empfunden, dass es gleichsam im Rhythmus der Töne dahin fliesst.

Im Abgehen stösst Deidamia auf Achilles, der sie nicht erkennt; er erzählt ihr, dass er Agamemnon's Schwiegersohn werden soll, und sie ihm, dass sie wegen erlebter Untreue in der Liebe nun den Krieg gewählt habe.

Achilles. Es kann der Waffen Klang dir schon
Der Liebe leichten Dunst verjagen.
Wer Ehre sucht, muss Liebens sich entschlagen.
Deid. Wer aber einst mit Treu' verpflichtet ist?
Achill. Dass du allein so treu auf Erden bist!
Deid. Ja woltestu wol selber anders sein?
Achill. Der Hoheit Glanz lescht Amor's Fackel-Schein.
Deid. Lebt man also in kriegrischen Gezeiten?
Achill. Die Ehre muss mehr als die Liebe gelten. (I, 4.)

Nachdem er davon gegangen, klagt sie

Aria.

Deid. Armes Herz, du bist verloren,
Dein Verderben ist bestimmt!
Du wirst lieben
Dein Betrüben,
Weil du hast zum Trost erkoren,
Was dir Trost und Hoffnung nimmt.
Armes Herz, du bist verloren,
Dein Verderben ist bestimmt. (I, 5.)

Ihr Diener Thersites, welcher den Narren des Stückes macht, trifft sie hier und beschliesst den kurzen Act mit einem dreistrophigen Liede über die allgemeine Untreue »bei der Liebe«.

Im zweiten Act kommen wir zu den reisenden Frauen. Bei anbrechender Morgenröthe im Walde sieht man zwei Zelte, in welchen Klytämnestra und Iphigenia schlafen. Prinz Anaximenes, ihr bisher begünstigter Anbeter, beginnt:

Anax. Halt ein, holdseligs Morgenroth,
Brich nicht zu früh aus deinen Rosen-Zimmern!
Lass noch der Nächte Kerzen schimmern,
Dieweil der Tag ein Anfang meiner Noth.
Breit aus, o Morpheus, deinen Schlummer,
Nimm meiner Schönsten Augen ein,
Und lass ihr vorgebildet sein
Mein Herzeleid und meiner Seelen Kummer.
Du gibst Gehör. Ja, ja sie schläfet noch.
Ich leid'! Ich seufz'! Ach, sag' ihr dieses doch.

Aria 1.

Schönstes Seelchen, deine Lippen
Sind die rechten Rosen-Klippen,
Daran meine Freiheit strandt.
In der Augen heitern Sonnen
Hat die Flamme Kraft gewonnen,
Dadurch dieses Herz entbrannt.

2.

Schau ich die beblümten Wangen,
Grünt mein sehnliches Verlangen,
Schliesst mich Brunst und Hoffnung ein.
Aber jener Schnee der Brüste
Dräut ein blasses Sterb-Gerüste
Meiner Hoffnungs-Blüth' zu sein. (II, 1.)

Sind die recitativischen Worte, mit welchen Anaximenes den Act anhebt, einfach bei aller Empfindung, so haben wir dagegen in der anschliessenden Arie ein Prachtmuster jener Verstiegenheit in unnatürliche Bilder, welche der gesammten Poesie dieser Zeit eigenthümlich war und dieselbe später in eine so grosse Verachtung gebracht hat, dass es noch heute Mühe macht, ihren eigentlichen Werth wieder zur Anerkennung zu bringen.

Die weiteren Auftritte der Scene im Walde werden durch Reden dieses Liebhabers mit den beiden Frauen ausgefüllt, mit einer Arie der Klytämnestra und endlich mit einem Trio abgeschlossen:

Clyt. Der Himmel kann uns wunderlich,
Doch ungerecht nicht führen.

Aria.

Der Sternen Schluss hat längst versehn,
Was Menschen Witz nicht tüchtig zu ergründen.
Wann wir's gleich ungerecht befinden,
Wird nimmer doch zurücke gehn,
Was längst der Sternen Schluss versehn.

Iphig. Ich bin bereit, mich Allem zu ergeben.
Anax. Nach ihrem Wink richt sich mein Tod und Leben.
Clyt. Oft birgt das Glück im Nebel Sonnenschein;
Steht nur in Ruh'. Wir müssen uns erheben
Zu ferner Reis'.
Iphig. } Ich geh' es willig ein.
Anax. }

Clyt. } *Aria.*
Iphig. } a 3. Der Tag bricht an,
Anax. } Auf, auf mein Geist! auf zu hohen Dingen!
Die Schickung tobe was sie kann,
Mein Wunsch soll doch gelingen.
Auf, auf mein Geist! der Tag bricht an,
Auf, auf zu hohen Dingen!
(gehen ab.)

Die Scene verändert sich in das griechische Lager, wo der zweite Theil dieses Actes spielt. Deidamia hat noch immer ihren Brief nicht besorgt, sondern singt die Arie »Sollte Treu' im Lieben sein?«, bestellt Thersites zum Aufpasser Achill's und will sich dann auf die Reise begeben, als der Brief dem hinzutretenden Menelaus in die Hände fällt. Zank der Brüder Menelaus und Agamemnon, den Nestor's Ankündigung von dem Nahen der Frauen unterbricht und dämpft, so dass selbst Menelaus weichherzig wird und Mittel angiebt, um das blutige Opfer abzuwenden. Ein Trio der drei Männer beschliesst den Act. Wir werden schon beim Beginn der nächsten Handlung wieder bemerken, dass dieser Text dem Componisten öfter, als die meisten Singspiele jener Zeit, Gelegenheit bot, grössere mehrstimmige Sätze zu verwenden.

Dritte Handlung. Das griechische Lager. »Der Schauplatz öffnet sich hinten, da man die Klytämnestra und Iphigenia, jedwede in einer Sänfte getragen, und den Anaximenes zwischen ihnen zu Pferde, nebenst einem grossen Gefolge siehet.« Jubelnder Empfang.

Deid. Achill. } *Aria.*
Menel. Nest. } Jauchzet nun freudig, ihr griechischen Schaaren!
Chor. } Die Augen, die selber dem Himmel gefallen,
erscheinen euch Allen,

Drüm lasset das Jauchzen auch himmelan fahren.
Jauchzet nun freudig, ihr griechischen Schaaren!
(wird getanzt.)

Men. Willkommen, grosse Königin!
Chor. Willkommen, Krone dieses Landes!
Achill. Willkommen, Seelen-Herscherin!
Chor. Willkommen, Göttin unsers Strandes!
Deid. Vortrefflichs Paar, sei tausendmal willkommen!
Chor. Zu deinem Dienst lass uns sein angenommen.
Nestor. Glücksel'ger Tag, da wir zwo Sonnen sehn!
Chor. O Himmel, lass sie niemals untergehn!
Deid. Achill. Men. Nest. } a 4. Lass' Freud' und Glück sich stets mit ihnen paaren!
Alle. Jauchzet nun freudig, ihr Griechischen Schaaren.
(wird wieder getanzt.)

Das ist eine jener Scenen, welche selbst Keiser in Nachahmung Lully'scher Weisen zu allerlei Versuchen angeregt haben werden, die aber doch mit den damaligen musikalischen Bühnenmitteln nicht einmal annähernd genügend zu gestalten waren und erst nach einigen Jahrzehnten im Oratorium ihre völlige Reife erhielten.

Der ganze weitere Act wird nun durch Familienangelegenheiten der Eltern und Verliebten ausgefüllt, worauf Thersites in der letzten Scene mit einer recht gemeinen Moral den Beschluss macht. Die Handlung erotisch-musikalisch auseinander laufen zu lassen, war ganz die Weise der damaligen Oper und wird sich in solchen Spielen immer als nothwendig herausstellen, wenn sie ein Werk derjenigen Kunst sein sollen, für welche sie bestimmt sind, nämlich der Tonkunst. Die Nebenpersonen Anaximenes und Deidamia sind fest in die Handlung verflochten; es ist sinnvoll, dass sowohl Achilles wie Iphigenia durch eine frühere Neigung abgehalten werden, sich einander innig zu nähern, weil hierdurch dem drohenden Opfertode gegenüber die richtige Stimmung bewahrt wird. Achill macht in seiner ersten Unterhaltung so zu sagen einen schlechten Eindruck auf seine Braut, wovon Anaximenes Vortheil zu ziehen sucht:

Anax. Schau Jenes Trotz und meine Demuth an.
Iphig. Was hilft es doch, wann ich nicht helfen kann?
Fahr wohl, mein Prinz, und denke mein nicht mehr.
Anax. Bleib, Göttin, bleib, schau mich zu deinen Füssen!
Ich weiss, der Himmel giht Gehör
Und lässt mich itzt bei dir die Augen schliessen,
Thu diss nur noch zu meiner Seelen Ruh
Und drücke die gebrochnen Lider zu.
Iphig. O Himmel, nein! Anaximen muss leben.
Anax. So muss dein Mund,
Der mich verwund,
Die Arzenei mir geben.

Aria.

Iphig. Kann ich Arzenei gewähren,
Da ich selber soll vergehn?
Was mein Mund nicht darf erklären,
Davon zeugen diese Zähren,
Die auf meinen Wangen stehn.
Kann ich Arzenei gewähren,
Da ich selber soll vergehn?
Fahre wohl, es muss geschehn! (III, 4.)
(Geht ab.)

Nachdem Anaximen's Versuch, sich zu tödten, durch Achill vereitelt ist, schliesst er seine Gefühle in eine Arie, deren Worte wieder aus einer Musterkarte von geschmacklos übertriebenen Bildern bestehen:

Aria.

Anax. Mein entzündetes Verlangen
Löscht der Schnee der schönsten Wangen,
Heilt der Lippen Blut-Rubin.
An den Augen von Saphiren
Kann ich Süd- und Nord-Stern spüren,
Die mich aus dem Sturm entziehn.
Doch müssen mich ferner nicht dräuen zu tödten
Der güldenen Haare geflocht'ne Kometen. (III, 6.)
(Geht ab.)

Achill hat darauf eine anonyme Auseinandersetzung mit seiner alten Flamme. Diese und ihr Diener berichten ihm, Deidamia sei aus Liebesgram gestorben:

Achill. Ihr Tod ist mir recht herzlich leid,
Ich will auch ihr Gedächtniss ewig ehren,
Und nun zum Trost in dieser Traurigkeit
Zur Iphigenia allein mich kehren.
(Geht ab.)

Aria.

Deid. Kann dich, o Verführer! tragen
Dieser Erden fester Grund?
Muss für solchen Augen sein,
Sonne, dein gerechter Schein?
Wird die Luft nicht Luft versagen
Einem solchen falschen Schlund?
Kann dich, o Verführer! tragen
Dieser Erden fester Grund?
Thersites. Das heisst sich schicken in die Zeit.
Ich schwör' es auch bei meiner Treu,
Der kommt nicht leicht in Liebes-Raserei.
(III, 7. 8.)

In der ersten Scene des vierten Actes gestaltet sich abermals ein Terzett, welches die von trüben obwohl unbestimmten Ahnungen erfüllten Frauen singen:

Aria.

Clytämn. Iphig. Deid. } a 3. Durch Hoffnung wird mein Geist erregt,
Wann gleich nichts mehr zu hoffen.
Ob Hagel, Wind und Wetter fasst
Den kühnen Mast,
Wird, wann der Sturm zur Ruh sich legt,
Vielleicht der Port getroffen.
Durch Hoffnung wird mein Geist erregt,
Wann gleich nichts mehr zu hoffen.
(IV, 1.)

Nestor's Ankündigung des bevorstehenden, durch des Vaters Hand zu vollbringenden Opfers schmettert Klytämnestra um so mehr darnieder. Hierbei geräth auch die Musik in eine höhere Wallung.

Aria.

Clyt. Stürmet noch einmal, ihr Riesen, den Himmel,
Welcher mich arme Verlass'ne bestürmt!
Schlaget der Götter Heer,
Stürzet den Jupiter,
Rettet Olympus von diesem Getümmel,
Deren doch Keiner die Unschuld beschirmt.
Stürmet noch einmal, ihr Riesen, den Himmel,
Welcher mich arme Verlass'ne bestürmt.

Vierdter Auftritt.
(Achilles tritt ein.)

Achill. Was hat für Zorn die Königin entstellt?
Nestor. Weil ihren Geist ein schwerer Ausspruch fällt.
Clytämn. Ich fall', o grosser Thetis-Sohn,
Ich Sterbliche für Götter-Saamen nieder,
Und fleh' dich an üm meiner Tochter Heil:
Nimm doch an meinem Unglück Theil,

Ach rett' und hilf! mein Kind erblasset schon.
Die Ehe, die man dir versprochen,
Ist Agamemnon selbst zuwider,
Und soll noch heut durch's Opfer-Beil
Sein Hymen's Band gebrochen.
Erhöre mich üm deiner Mutter willen!
Dein Nam' hat mich in diese Noth gebracht,
So lass ihn auch itzt meinen Kummer stillen.
Es soll mein Hort, mein Schutz-Altar allein,
O Prinz! zu deinen Füssen sein.
Stehstu mir bei, so kann ich Hülf' erlangen,
Wo aber nicht, ist Heil und Trost vergangen.
(IV, 3. 4.)

Diese hochgehende musikalische Strömung hält bis zu Ende des Actes an und zieht alle Betheiligten in ihren Strudel. Vielfach bewegt sich die Sprache wieder in Bildern, welche wir heute nicht mehr als auserlesen poetisch gelten lassen; aber dankbar für den Componisten ist alles. Man nehme als Beispiel nur den Schlusssatz dieses Actes:

Aria.

Clytämn.		Wann Hoffnung ist entnommen, So mag Verzweiflung kommen, Ich scheue nichtes mehr.
Iphig. *Anax.*	a 2.	Ich will die Schickung preisen, Wird mir der Tod allein.
Clytämn.		Der Himmel, der von Eisen, Gibt keiner Pein Gehör.
Clyt. *Iphig.* *Anax.*	a 3.	Es mag der Himmel knallen, Die Erde mag zerfallen, Ich scheue nichtes mehr. (IV, 8.)

Den letzten Act eröffnet Klytämnestra allein mit einer

Aria.

Clyt. Unzählbar ist der Sternen Heer,
Unzählbar ist der Sand am Meer:
Doch weichen sie der Menge meiner Schmerzen.
Ich lebe nicht mehr als im Traum,
Die Welt ist nur ein enger Raum
Zu meiner Angst, zur Furcht in meinem Herzen.
(V, 1.)

Bald treten aber die Männer hinzu und damit beginnt die grosse entscheidende Scene. Sie ist reich an erschütternden und rührenden Momenten, die den Zuschauern seiner Zeit viele Thränen werden gekostet haben. Alles verläuft würdig, in naturgemässer Steigerung und unter Bewahrung des Charakters der verschiedenen Personen. Es ist wirklich griechischer Geist in dem Stücke; die sorgliche Nachahmung des Euripides trug also gute Frucht. Zugleich sind hier sämmtliche Opern-Anforderungen der damaligen Zeit in einem Maasse erfüllt, dass wir uns nicht wundern dürfen, wenn die Zeitgenossen diesen Text als ein Meisterstück betrachteten. Der allseitig glückliche Ausgang kommt im Schlussgesange mit diesen Worten zum Ausdruck:

Aria.

Iphig. *Anax.*	a 2.	Lass mich dich, mein Trost, ümfangen! Bleibe mein, ich bleibe dein!
Deid. *Achill.*	a 2.	Kann ich wieder dich erlangen, Strahlet meiner Sonnen Schein.
Clyt. *Agam.*	a 2.	Selbst Olympus fasst mit Prangen Seinen blauen Teppich ein.
Alle.		Unser Glück ist aufgegangen, Himmel, lass es ewig sein!

(Ende.)

Aus den Jahren 1705 und 1710 liegen (in der Sammlung der Hamb. Bibliothek) neue Textdrucke vor, die wörtlich mit dem Buche von 1699 übereinstimmen; die damals schon übliche Einmengung italienischer Arientexte ist hier noch unterblieben. Als man Iphigenia 1731 abermals erneuerte, wurde »die schöne Postel'sche Poesie« — wie Mattheson schreibt — »in den Handlungen, Auftritten und Arien lästerlich verschnitten, weggeworfen, zerstümmelt, vertauscht und geflickt.« (S. Allg. Musikal. Ztg. 1877 Sp. 263.) Aber selbst hierbei blieb alles deutsch. Die Musik soll 1731 nach Mattheson's Angabe von Graun gewesen sein; doch dürfen wir annehmen, dass viele Keiser'sche Stücke beibehalten wurden.

Es ist eine andere Oper, welche wir jetzt als »Iphigenia in Aulis« bewundern; aber schon dieses alte Stück ist voll von ergreifenden Zügen, weiss den Charakter des Ganzen trefflich zu wahren und ist bei allen Sprachmängeln ein durch und durch musikalisches Spiel. Etwas anderes als den Text können wir von dieser merkwürdigen Iphigenia indess nicht beurtheilen, denn Keiser's Partitur ist verloren gegangen. Wahrscheinlich hat die Bearbeitung von 1731 das alte Original des Opernarchivs zerstört.

83. Die an dem glücklichen Vermählungs-Tage Ihr. Römisch. und Ungar. Majest. König Josephs mit der Durchl. Prinzessin Wilhelmina Amalia gebohrnen Herzogin zu Braunschw. und Lüneb. vorgebildete Verbindung des grossen Hercules mit der schönen Hebe, wie solche in einem Singe-Spiel auf dem Hamburg. Schau-Platz aufgeführet worden. 1699.
26 Bl., Vorwort und 3 Acte. 5 Verwandlungen. 53 Arien, 22 in der Rundstrophe.

Hier erhalten wir ein Gelegenheitsstück im grossen Stil, welches aber nicht wie der Janustempel (Nr. 76) die Huldigung gesondert vorbringt, sondern in das Stück verwebt, was bereits durch den Titel angedeutet wird. Die Vermählung des römischen Königs mit einer braunschweigischen Prinzessin war ein ausserordentliches Ereigniss jener Zeit, weil die Braut aus einem lutherischen Fürstenhause stammte, und dieser Bedeutung entsprechend suchten auch jetzt die Verfasser Postel und Keiser ihr Werk zu gestalten, was ihnen über Erwarten gelang. »Trefflich wohl gerathen«, schreibt Mattheson im »Patrioten«.

»Nachdem ich ungefähr vor einem Jahr« — beginnt Postel eine sieben enggedruckte Blätter füllende Vorrede — »die hohe Ehre gehabt, die Oel- und Lorbeer-Zweige, mit welchen unser grosser Teutscher Leopold damals bekränzet worden, zu besingen; so bietet mir das Glück anitzo eine nicht weniger vortreffliche Gelegenheit an die Hand, mich über die Myrthen des Allerdurchlauchtigsten Königs Josephs benebenst dem ganzen Teutschland zu erfreuen. Solche Freude nun desto vollenkommener zu machen, so soll nicht allein meine Feder die Worte darleihen, sondern unser Hamburgischer Schauplatz soll durch den Schall der Stimmen und Saiten-Spiels gleichfalls sich bemühen solche noch mehr zu erheben, und die Zuschauer sowohl am Gemüthe als an Augen und Ohren dadurch zu ergetzen.« Zu diesem Zwecke ist er abermals in das Alterthum zurückgegangen und hat »aus den geheimnissvollen Gedichten der Alten eines der allerangenämsten auserwählet. Damit aber ein in diesen Sachen nicht gar zu sehr geübeter Leser an denen äusserlichen Schalen nicht möge behangen bleiben, so will ich mit einigen Umständen sowohl die Meinungen der Alten vom Hercules und der Hebe, als auch zugleich einige Redensarten dieses Stückes, welche auf die so berühmten tapfern Thaten unsers Hercules abzielen, erklären.« Solches geschieht nun auf gelehrte Weise unter Herbeiziehung von vier oder fünf Sprachen. Ueber diese mythologisch-philologische Abhandlung an der Spitze eines Operntextes zu scherzen, ist jetzt ebenso leicht, als es schwierig sein möchte, unter den späteren Opernpoeten Jemand aufzutreiben, der es unserem Postel hierin hätte gleich-

thun können. Die eigentliche Bedeutung solcher Vorreden liegt für uns aber in dem Ernst, mit welchem derartige Gegenstände in einem für Theaterbesucher bestimmten Büchlein damals behandelt werden konnten. Ueber die Bedeutung seines Helden sagt Postel: »Die beste Meinung und die von denen Gelahrtesten des Alterthums angenommen worden, ist: Dass Hercules nichts anders sei als die Sonne, und dass ihm desswegen unter so vielen berühmten Thaten zwölfe beigeleget, weil die Sonne alle Jahr durch die zwölf himmlischen Zeichen im Thierkreise laufe. . . Der so genannte Orpheus zeiget eben dieses in seinem Lobgesange des Hercules an.« Dann folgen über Hebe die Nachrichten und Ansichten der Alten, und mit den Worten eines ihrer Schriftsteller zieht er die Summe: »Es wird sehr wohl gesaget, dass dem Hercules, nachdem er die zwölf Arbeiten verrichtet, die Hebe vertrauet worden. Dann wann die Sonne die zwölf himmlischen Zeichen umgelaufen und den Thierkreis in einem Jahr vollendet, so wird sie gleichsam von neuem wieder jung, weil sie uns in der Luft wieder in die Höhe kommt; und weil sie abermahl dieselbigen Striche mit ihrem Umlauf machet, so scheinet es, dass sie ewig und unsterblich ist. Denn wann einer die Arbeit des Hercules recht mit Nachdenken bei die himmlischen Zeichen hält, so wird er befinden, dass nichts als die Wahrheit gesaget sei. Dieses wäre also genug von den Hauptpersonen dieses Spiels.« In der Handlung hat er es so gewendet, wie es einer damaligen Oper und besonders auch einer festlichen Gelegenheit ziemte, da »der Sohn des Teutschen Jupiters mit der Göttin der Schönheit und der Jugend von ganz Europa verbunden und verehlicht« wurde. »Damit aber diese Bezeigung eines allerunterthänigsten Gehorsams nicht mit den unbekandten Wänden eines kleinen Zimmers verdecket würde, so ist die schon genugsam allhier bekandte angenehme Musik von Msr. Keisern dazu gebrauchet worden, solche öffentlich der ganzen Stadt, ja wann möglich der ganzen Welt vorzustellen.«

(Fortsetzung folgt.)

Aus Stuttgart.

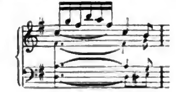
Bis in das dritte Drittel des Mai hatte man überall zu singen: »das Frösteln will nicht enden«, und darum wollte auch die Möglichkeit, Concerte zu geben, kein Ende nehmen. Hätte ich im October voraussehen können, dass die musikalische Saison ihre gewöhnliche Dauer um fast zwei Monate überschreiten werde, ich hätte sicherlich nicht unternommen, mir monatliche Berichte aufzuerlegen. Nun aber muss ich, als pedantischer Mann, ausharren, obwohl der Appetit Briefe zu schreiben im selben Maasse abgenommen hat als wahrscheinlich die Geneigtheit Ihrer Abonnenten sie zu lesen. Dieser letzte Bericht greift sogar noch in den Juni hinüber.

Zu Gunsten des seit längerer Zeit leidenden Hofopernsängers Herrn Bertram wurde am 2. Mai ein von Collegen und Freunden veranstaltetes Concert ausgeführt, in welches auch Declamationen (durch die Herren Löwenfeld und Neuffer vom Schauspiel) eingeflochten waren. Frau Hanfstängl sang eine Arie aus »Traviata«, Fräulein Löwe Lieder von Schumann und von Franz, Herr Ucko eine sogenannte »Zigeunerballade« von Jul. Sachs und das »Wanderlied« von Schumann. Die Herren Schütky und Hromada trugen das Buffo-Duett aus der »Heimlichen Ehe« vor, den einzigen Rest von Cimarosa's feiner Oper den man noch zuweilen dem Dunkel der Vergessenheit entzieht. Zu Lindpainter's Zeiten hatten wir die Oper noch auf der Bühne gehört, Dank einer Anregung durch Aug. Lewald, der damals als Opernregisseur in Stuttgart wirkte und als literarisch gebildeter Mann von Geschmack noch heute in gutem Andenken steht. Seitdem ist das reizvolle Werk zum alten Eisen geworfen. Herr G. Krüger spielte zwei Harfenstücke, selbstverständlich von Parish-Alvars und Godfroid. Die Gesangsnummern begleitete am Clavier Herr Winternitz. Instrumentales Zusammenspiel brachte nur die Anfangs- und Schlussnummer, welch letztere in der famosen »Meditation nach einem Präludium von J. S. Bach« bestand. Wie der ursprünglichen Anputzung Bach's durch Gounod nach und nach immer neue Toilettenstücke zugewachsen sind, habe ich in einem früheren Briefe berührt. Diesmal durfte das Clavier gar nicht mitthun; es war durch Harfe ersetzt, neben welcher Herrn Singer's Violine, der Sopran der Frau Hanfstängl und das Harmonium erklangen. »Kleider machen Leute«. Die Gewandung, unter welcher freilich ein Stückchen Bach nur von sehr scharfen Augen oder Ohren noch zu entdecken ist, hat seit geraumer Zeit keine weitere Bereicherung erfahren; da aber die Modejournalarbeit den Beifall des grossen Publikums gefunden hat, kann man nicht wissen, ob sich nicht irgendjemand berufen fühlt, etwa eine Violoncell- oder Oboestimme zuzugeben: auch ein leiser Paukenwirbel würde sich zum *Ave Maria* recht feierlich ausnehmen. — Die Anfangsnummer war Mendelssohn's Claviertrio in D-moll gewesen, sehr wirkungsvoll executirt von Frau Klinckerfuss, den Herren Singer und Cabisius.

Nachdem Frau Klinckerfuss Ende April sich wieder öffentlich hatte hören lassen, bemühte man sich um ihre Mitwirkung wo es galt, Zugkräfte auf dem Programm zu haben. Sie war freundlich genug diese Mitwirkung auch am 6. Mai dem von Studirenden des Polytechnikums gebildeten »Akademischen Liederkranz« zu gewähren, welcher an genanntem Abend ein Concert gab. Desgleichen hatte sich Herr A. Tobler und eine talentvolle junge Sängerin, Frl. Buttschardt, dem Concert angeschlossen. Frau Klinckerfuss hatte die Berceuse von Kjerulf und die brillante As dur-Polonaise von Chopin gewählt; die erstere führte sie mit echter Empfindung vor, die Polonaise mit Kraft und Feuer. Nachher spielte sie noch zusammen mit Herrn Reallehrer Förstler, dem Dirigenten des akademischen Liederkranzes, vierhändige »Deutsche Tänze« von Goldmark. Herr Tobler sang eine altitalienische Arie von weichem Ausdruck: »*Occhi belli*« (aus der im letzten Briefe erwähnten Lindner'schen Sammlung), die energische Vittoria-Cantate von Carissimi (durch Henschel bekannt geworden) und drei deutsche Lieder. Fräulein Buttschardt kam über die Schwierigkeiten einer Cavatine aus Rossini's »Semiramis« gut hinweg, welcher sie später einige hübsch vorgetragene deutsche Lieder folgen liess. Die Chöre des Liederkranzes mit den jugendfrischen Stimmen gingen sicher und rein; Herr Förstler hat seine Leute tüchtig geschult.

Der von Herrn Hofpianisten Professor W. Krüger geleitete »Singverein« brachte in seinem zweiten Abonnementconcert am 12. Mai Haydn's »Jahreszeiten« zur Aufführung, wobei das Orchester durch die Carl'sche Kapelle gestellt war; die Soli hatten Frl. Koch, Herr Hromada und Herr Adolf Weber aus Basel übernommen. Der Chor erschien dem Auge grösser als dem Ohr. Es scheint, dass man bei uns das ewig junge Werk nur noch von Privatvereinen zu hören bekommen kann; an Ostern vorigen Jahres hatte sich seiner der Schubertverein in dem nahen Cannstatt angenommen, gleichfalls mit der Carl'schen Kapelle und Herrn Hromada als Simon. Solche Bemühungen sind unter allen Umständen höchst dankenswerth; für die Beurtheilung der Ausführung bringt man einen ganz anderen Maassstab mit als wenn man fachkünstlerischen Kräften gegenübersteht; man freut sich doppelt am Gelungenen und lässt sich durch einzelne Schwächen nicht stören. Was diesmal hätte stören können, fiel indess meist dem Orchester zur Last; der Chor sang mit Eifer, zwar nicht immer mit völliger Sicherheit; Herr Hromada ist als vorzüglicher Künstler längst bekannt und Herr Weber führte seine Tenorpartie wacker durch. Die Carl'-

sche Kapelle hatte sich in Cannstatt weit besser gezeigt, wenn auch nicht so gut wie bei jener Production des hiesigen Kirchenmusikvereins, über welche ich seinerzeit berichtet habe; damals aber hatte Faisst vor der Hauptprobe mehrere sorgfältige Proben mit dem Orchester allein vorgenommen. Am 12. Mai waren häufig die Violinen nicht gleichmässig beisammen; in den Blasinstrumenten ereigneten sich ein paarmal wirkliche Fehler, welche böse Dissonanzen zur Folge hatten. Bei der prächtigen Jagdscene bliesen die Hörner mattherzig. (Oder waren es ihrer nur zwei? Die Partitur schreibt hier doppelte Besetzung vor, blos an zwei kurzen Stellen setzt die Verdoppelung aus.) Heiterkeit erregte einmal der erste Oboist, — übrigens ein ganz guter Musiker, wie er in der obligaten Stelle bewies wo (vor der Arie »Welche Labung« x.) »des jungen Schäfers Rohr aus dem nahen Busche tönt«. Er hatte nämlich gegen Ende des den »Sommer« eröffnenden Recitativs offenbar die Textworte (»Des Tages Herold meldet sich; mit scharfem Laute rufet er zu neuer Thätigkeit den ausgeruhten Landmann auf«) nicht beachtet oder nicht richtig verstanden, hatte wahrscheinlich gemeint, die chromatischen Gänge in seinen Solotakten sollten besonderes Gefühl bedeuten, und so liess sich der krähende Hahn sentimentaler vernehmen als späterhin der junge Schäfer. Die sonst willige und strebsame Kapelle scheint genügender Vorbereitung und Belehrung entbehrt zu haben. — In unserer eilfertigen Zeit ist es als ein Verdienst des Dirigenten zu notiren, dass die Tempi nirgends überstürzt waren; als eigentliche Ueberstürzung kann nämlich selbst das allerdings unangenehme Walzertempo des ersten Chors (»Komm', holder Lenz«) noch nicht bezeichnet werden. Ein aus einer anderen Zeitschrift in die Allg. Musikal. Zeitung*) übergegangene Artikel »Wider die feurigen Kapellmeister« führt diesen Chor als ein merkwürdiges Beispiel an, wie zuweilen eine Composition durch die geringste Beschleunigung über das richtige Zeitmaass hinaus ihren Charakter gänzlich verliere. Dies konnte jetzt wieder beobachtet werden (auch jenesmal in Cannstatt, auch schon vor längerer Zeit bei Stuttgarter Aufführungen). Man denkt eben gewöhnlich nur an lustiges Bauernvolk, nicht daran, dass es auch eine milde Fröhlichkeit giebt und dass sowohl Text als Musik der »Jahreszeiten« die Landleute idealisirt. Das freudige Sehnen nach einer erst zu erwartenden »Himmelsgabe« ist wohl niemals klarer und schöner zu musikalischem Ausdruck gekommen als in jenem Chore, und mit »Allegretto« will Haydn keineswegs sagen, der blosse Gedanken an den Frühling sei dem jungen Volk gleich in die Beine gefahren. Da aber die moderne Welt dem »guten« Haydn solche Feinheit gar nicht zutraut, wird die Aufschrift missverstanden. Schon der Text, in welchem die Männer warnen: »Frohlocket ja nicht allzufrüh x.«, könnte beweisen, dass an eine Tanzweise hier nicht zu denken ist; doch die zwingendsten Beweise liefert die Composition selbst, im Ganzen wie im Einzelnen. Ich will von den anmuthigen Begleitungsfiguren, welche ein Drängen zur Eile durchaus nicht vertragen, nur eine einzige in Erinnerung rufen. Wenn nach jener Warnung der Chor zu den Anfangstakten zurückkehrt (jetzt aber umspielt von den Sechzehntelfiguren der Violinen), und das verlangende »O komm, o komm, und weile länger nicht« heisst es in der ersten Violine:



*) Jahrg. 1875 Nr. 6 und 7. *D. Red.*

Den innigen Wohllaut in den graziösen Biegungen dieser Figur kann Niemand erkennen. Man nehme nun aber die Secundenuhr zur Hand und frage sich, ob die Innigkeit nicht zerstört wird durch ein Tempo, bei welchem auf den Takt nicht ganz zwei Secunden kommen. Die nothwendige Ermässigung, welche natürlich kein Schleppen herbeiführen darf, würde sich an obigem Citat scharf bemessen lassen. Nach der Uhr berechnet mag sie geringfügig erscheinen; für Ohr und Empfindung jedoch ist oft eine minimale Differenz entscheidend. — Geschah beim ersten Chor in der Bewegtheit etwas zu viel, so wäre dagegen drei andern Chören lebhafteres Tempo zu wünschen gewesen: dem Gewitterchor (Allegro assai), dem Jagdchor (Vivace) und dem zu bacchantischem Jubel sich steigernden Weinchor (Allegro molto und Allegro assai). Alle drei sind schwierig für die Sänger und die Instrumente, besonders der erst- und letztgenannte; darum war es besser, mässigeres Tempo zu wählen, als die Ausführung einer Gefahr auszusetzen. Nur konnte im ersten Takt des Gewitterchors die Flöte, welche dort mit raschesten Zickzack-Triolen Blitze zeichnen soll, nicht richtig gedeutet werden, weil es aus den Wolken nicht gar so gemächlich zu blitzen pflegt. Doch über dergleichen Dinge sieht man, wie schon oben gesagt, leicht und gern hinweg, wenn uns von einer wohlmeinenden Privatgesellschaft ein unverwüstliches und selten zu geniessendes Kunstwerk geboten wird.

Am 14. Mai gab die Harfenvirtuosin Frau Leonie Bianki, welche Stuttgart zu bleibendem Aufenthalt gewählt zu haben scheint, wieder ein Concert. Ich habe es nicht besucht, aber auf dem Programm einen John Thomas als den Componisten einer »*Welsh Melody*« gefunden, der jedenfalls der nämliche ist von welchem im Januarconcert der Frau Bianki, wo auf dem Zettel einfach der Name »Thomas« stand, ein *Grand Duo* für Harfe und Clavier zu hören gewesen war. Demnach scheint der Harfe ein neuer Specialcomponist erstanden zu sein; sie kann's brauchen.

Zu meinem Bedauern musste ich das Concert des Orchestervereins am 17. Mai versäumen, in welchem die sogenannte »Pariser Symphonie« (componirt in Paris 1778) zur Aufführung kam. Die schöne und in mehrfacher Hinsicht interessante Symphonie wurde schon einmal vor Jahren vom Orchesterverein gebracht, sonst aber hier niemals aufgeführt. Auch in diesem Falle zeigte sich, wie sehr willkommen das Eingreifen von Privatkräften ist.

In dem erwähnten Concert trug ein talentvoller Zögling des Conservatoriums, Herr Alexander Adam, einige kleine Clavierstücke eigener Composition (Gavotte, Gigue, Ballade) vor. Dadurch werde ich an eine Unterlassung erinnert. Ich hatte mir vorgenommen, die durch einen längeren Zeitraum sich hinziehenden Prüfungsconcerte des Conservatoriums nach ihrer Beendigung zusammen zu besprechen, es aber bei einem früheren Bericht vergessen. Jetzt käme eine Nachholung viel zu spät; auch konnte ich von diesen Concerten nicht alle hören. Ich beschränke mich auf die Bemerkung, dass wieder sehr tüchtige Leistungen im Clavierspiel zu verzeichnen waren und dass Compositionen zweier Zöglinge (Adam und Joseph Krug) alle Anerkennung verdienten. Herr Krug hatte einen gutklingenden Trio-Satz für Clavier, Violine und Violoncell geschrieben, Herr Adam eine fünffache Orchesterfuge, mit Hauptthema aus einer Sarabande von Händel; die Fuge zeugte ebenso von Gewandtheit in contrapunktischen Formen wie von gesunden Ideen.

(Fortsetzung folgt.)

[158] Soeben erschien in **5. Auflage:**

Häser, „Heimweh".

Lied für 1 Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.
Für Sopran und tiefere Stimme à 75 ₰.

Paul Voigt,
Musik-Verlags-Handlung in **Kassel** und **Leipzig.**

---

[159] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Irische, schottische und walisische Lieder

für

Männerstimmen

mit Begleitung von Streichinstrumenten oder Clavier

bearbeitet von

Rudolf Weinwurm.

	ℳ ₰
No. 1. **Lord Ronald.** Schottisches Lied.	
Partitur	1 20
Streichstimmen: Violen, Violoncelli à 15 ₰	— 30
Singstimmen à 15 ₰	— 60
No. 2. **Der Vogelbeerbaum.** Schottisches Lied.	
Partitur	— 60
Streichstimmen complet	— 75
Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 15 ₰	— 75
Singstimmen à 15 ₰	— 60
No. 3. **Wär eine Felsenschlucht.** Irisches Volkslied.	
Partitur	— 50
Streichstimmen: Violen, Violoncelli à 15 ₰	— 30
Singstimmen à 15 ₰	— 60

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

AUSGABE C. F. KAHNT.

[160]

MOZART's

sämmtliche Sonaten

für das Pianoforte

herausgegeben und mit Fingersatz versehen von

August Horn und **Robert Papperitz,**

Lehrer am Kgl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Brochirt ℳ 3. Gebunden ℳ 4. 50.

Pracht-Ausgabe in zwei Bänden:
Band I. No. 1—11 (leicht) Horn. ℳ 2. —.
Band II. No. 12—18 (schwer) Papperitz. ℳ 2. —.
Dieselben complet in einem Bande elegant gebunden ℳ 5. —.

Die Sonaten sind auch einzeln à 30—100 ₰ erschienen.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.

LEIPZIG. **C. F. KAHNT,**
F. S.-S. Hofmusikalienhandlung

---

[161] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Quintetten, Quartetten und Trios.

Für Streich-Instrumente.

	Mark.
Naumann, Ernst, Op. 6. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell	6,—
Vogt, Jean, Op. 58. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell	7,—
Grädener, Carl G. P., Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell.	
No. 1. Op. 12 in B	5,50
No. 2. Op. 17 in A moll	5,50
No. 3. Op. 29 in Es	5,50
Hartog de, Edouard, Op. 35. **Premier Quatuor** pour 2 Violons, Alto et Violoncelle	6,60
Kalliwoda, J. W., Op. 240. **Air varié** pour le Violon avec accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle	2,50
Rauchenecker, G. W., Zweites Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell	9,—
Schulz-Beuthen, H., Op. 11. **Kindersinfonie.** Als **Quartett** für 2 Violinen, Viola und Violoncell bearbeitet vom Componisten. Partitur und Stimmen	4,40
Partitur	2,—
Stimmen	2,30

Für Pianoforte und Streich-Instrumente.

	Mark.
Brahms, Joh., Op. 34. **Quintett** für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Partitur und Stimmen	15,—
Beethoven, L. van, Op. 6. **Leichte Sonate** für Pianoforte zu vier Händen. Als **Quartett** für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell bearbeitet von *Louis Bödecker*	3,—
Huber, Hans, Op. 27. **Walzer** für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell	8,—
Bach, Joh. Seb., Zwei Sonaten für zwei Violinen und bezifferten Bass. Die Continuostimme für Harmonium oder Pianoforte bearbeitet von *Paul Graf Waldersee.*	
No. 1. C dur	4,—
No. 2. G dur	3,—
(Sonate No. 2 im Original für Flöte und Violine.)	
Beethoven, L. van, Op 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Als **Trios** für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von *Rud. Barth.*	
No. 1 in G moll	3,—
No. 2 in G	3,—
—— Op. 129. **Rondo a capriccio** für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von *Louis Bödecker*	4,—
Blomberg, Adolf, Op. 6. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell	7,50
Gernsheim, Friedr., Op. 37. **Trio** (No. 2. H dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell	12,—
Herzogenberg, Heinrich von, Op. 24. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell	12,—
Kücken, Fr., Op. 70. **Grosses Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell	16,50
Mozart, W. A., Op. 114. **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Für Pianoforte, Violine und Violoncell ad libitum bearbeitet von *H. M. Schletterer*	2,—
Raff, Joachim, Op. 112 **Zweites grosses Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell	12,—

---

[162] In unserm Verlage erschienen soeben:

Lyrische Stücke

für das Pianoforte componirt von

Isidor Seiss.

Op. 16. Preis ℳ 4,50.

No. 1. Idylle ℳ 1,—. No. 2. Cavatine ℳ 1,—. No. 3. Walzer ℳ 1,—. No. 4. Elegie ℳ 1,—. No. 5. Humoreske ℳ 2,—.

BERLIN. **Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. Juli 1879. **Nr. 30.** XIV. Jahrgang.

Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kusser's bis zum Tode Schott's. (1695—1702.)

(Fortsetzung.)

Es ist dies das erste Mal, wo Keiser's Musik in einem Hamburgischen Textbuche mit Auszeichnung erwähnt wird. Er hatte besonders in diesen Gratulations-Opern seinen auserordentlichen musikalischen Reichthum bewiesen; seit dem »Janus« vom vorigen Jahre (Nr. 76) war sein Name in Aller Munde, Jeder sang und klimperte Melodien von Reinhard Keiser. Für den Director Schott war dieses neue Genie ein grosses Glück, denn nun erst wurde sein Theater weit und breit berühmt und ein Gegenstand des Neides.

Das Spiel zeigt uns zu Anfang des ersten Actes »einen angenehmen Spatzier-Ort am Fuss des Berges Oetus, da man den Jupiter in einer prächtigen Machine, und den Hercules vor ihm knien siehet.« Der Dialog beginnt:

Jup. Hör' auf, mein Sohn, mich ferner anzuflehen.
Herc. Erhörung macht mich nur von hinnen gehen.
Jup. Du weisst, dass ich vor andern dir geneigt.
Herc. Was hilft es, wann die Noth stets höher steigt?
Jup. Es wird dein Muth dadurch nur mehr gepriesen.
Herc. Was hab' ich nicht der Welt vor Muth gewiesen?
Ist eine Qual vorüber gangen,
Die nicht Alcides hat gedrückt?
Hat mich Euristheus nicht geschickt
Nach Riesen, Leuen und nach Schlangen?
Hab' ich aus Orkus' Feuer-Kohlen
Den drei-geköpften Cerberus
Nicht müssen holen?
Betrachte — wann ich noch ein mehres muss
Von meinen Thaten sagen —
Mit welchem Muth ich Atlas helfen tragen.
Jup. Es wird dadurch dein Ruhm nur höher wachsen.
Herc. Worum muss in der Sternen Achsen
Dein so geliebter Bachus sein,
Der nichtes als zur Trunkenheit erfunden
Den Zank-ernähr'nden Wein?
Und andre deiner Kinder mehr.
Bin ich denn ganz allein
Unwürdig solcher Ehr'?
Jup. Wolan es sei. Du hast mich überwunden;
Eh' noch Apollo vor der Nacht
Beschliesst des Tages Stunden,
Soll dir Unsterblichkeit gebracht,
Dein Herz vergnüget werden.

Herc. So ist des Unglücks starke Macht
Mir leicht auf Erden.

Aria.

In süssen Freuden
Sich nach dem Leiden
Vergnüget weiden,
Macht alle Schmerzen leicht.
Die Kummer-Stunden
Sind überwunden,
Wann Schmerz verbunden,
Verfolgung von uns weicht.
(Hercules gehet ab.)

Jup. Mein widerspenstigs Ehgemahl
Muss hierzu geben ihren Willen.
Verändert euch in ihren Himmels-Saal,
Ihr Bäume, die hier Berg und Thal
Mit ihrer Menge füllen.
(Hierauf verändert sich der ganze Schauplatz in den himmlischen Saal der Göttin Juno.) (I, 4.)

In der Unterredung zwischen dem göttlichen Ehepaar werden alte Geschichten aufgerührt und Juno will von der Aufnahme des Hercules unter die Unsterblichen nichts wissen, bis Jupiter für die Zukunft Besserung gelobt und auch Hebe, welcher er zürnte, wieder zu Gnaden annimmt. Ja noch mehr, beide, sein und ihr Liebling, sollen fortan zu einem Paar verbunden werden. Da kommt sie schon, Hebe, »umringt mit lauter Freuden«, das Lachen der Jugend auf den Lippen:

Aria.

Hebe. Allzeit jung und schöne sein,
Kann das Herz ergetzen.
Es ist aller Erden Schätzen
vorzusetzen
ganz allein,
Allzeit jung und schöne sein. (I, 3.)

Sie wird sofort in ihr Schenk-Amt wieder eingesetzt und Mercur zur Erde gesandt, um dem Hercules bei seiner Verwandlung behülflich zu sein. Mercur aber ist verliebt in Hebe und sucht jetzt, wo sie aufs neue Mundschenk ist, Gewissheit zu erlangen. Sie erwiedert:

Hebe. Du weisst, Mercur, ich habe stets gelacht,
Wann mir dein Mund dergleichen pflag zu sagen.
Denn wie könnt' ich dein leichtes Herz ertragen?

Aria.

Leicht von Füssen, leicht von Scheitel!
Alles, was an dir, ist leicht.
Leichtes Heucheln,
Leichtes Schmeicheln;

Wort und Werk ist alles eitel,
Dass es kaum dem Winde gleicht.
Leicht von Füssen, leicht von Scheitel!
Alles, was an dir, ist leicht.

Merc. Du musst die Flüchtigkeit nicht so erklären.
Wann du mich liebst, will ich auch Treu' ernähren.

Hebe. Der bald im Himmel, bald auf Erden,
Bald in des Pluto schwarzen Welt,
Wie kann von dem gesaget werden,
Dass er Bestand im Herzen hält?

Aria.

Merc. Ich will getreu dich lieben.
Hebe. Nein, nein, ich traue nicht.
Merc. Es soll dich nie betrüben
Was auf Betrug gericht.
Hebe. Nein, nein, ich traue nicht.
Du magst dich gleich erklären
Mit Fluchen und mit Schweren,
Ich kenne dein Gesicht.
Merc. Ich will getreu dich lieben.
Hebe. Nein, nein, ich traue nicht.

Merc. Begehre doch nur einen Dienst von mir,
So solltu meine Treue preisen.

Hebe. Wolan, du kannst mir einen Dienst erweisen.
Berichte, wo's gefällig dir,
Wer Hercules auf jener Unterwelt?

Merc. Er ist der allergrösste Held
Von Weibern auf dem Erdkreis je geboren.
Zwar war ihm deiner Mutter Hass
Schon in der Wiegen zugeschworen,
Dass er auch schon mit gift'gen Schlangen
Zu kämpfen sich hat müssen unterfangen.
Doch ist bisher ihr Eifer nur verloren
Und fruchtlos abgegangen.
Denn was er bald an Riesen und an Drachen
Verübet hat, wird ihn unsterblich machen.

Hebe. Du gibst ihm nicht geringen Ruhm.

Merc. Kein Weibsbild lebt, das nicht der Schönheit Blum'
Dem Hercules ohn Unterlass
Zu opfern war beflissen.
Ja solltestu nur die Geschicht
Von Thespis fünfzig Töchtern wissen,
Ich zweifel im geringsten nicht,
Er würde dir hauptsächlich wol behagen.

Hebe. Wittu an ihn wol ein Gewerbe tragen?

Merc. Dir zu gefallen unverdrossen.

Hebe. So wisse, dass gleich Jupiter beschlossen:
Benebenst der Unsterblichkeit
Mir ihn zum Manne zuzufügen.

Merc. Dis wird zwar wenig mich vergnügen,
Doch bin ich dir zum Dienst bereit.

Aria.

Ich thu dir alles zu gefallen,
Schau mich nur einmal freundlich an.
Dis ist der Preis, der mir vor allen
Die grösste Müh belohnen kann.

Hebe. Sieh da, so mustu dieses Bild,
Worin Apoll durch Schatten und durch Licht
Mein ganzes Wesen eingehüllt,
Dem Hercules zu bringen dich bemühen.

Merc. Gib mir's, ich will gleich nach dem Erdkreis ziehen.

Hebe. Dadurch will ich erfahren, ob mein Gesicht
Ihm auch verdriesslich möchte sein.

Merc. O stelle solche Sorgen ein;
Denn Hercules weiss wol was schön zu schätzen.

Hebe. Ich will den Dienst mit lauter Gunst ersetzen.

Aria.

Hebe. } a 2.
Merc. }
Fahre wol und denk an mich,
Ich will wieder dein gedenken.
Werd' ich keine Gunst dir schenken,
Soll das Licht der Sonnen sich
Rückwärts lenken.
Fahre wol und denk an mich,
Ich will wieder dein gedenken.

(Merkur fleuget weg.)

Siebender Auftritt.
(Hebe allein.)

Aria.

Amor sag', ach sage doch,
Soll ich mich der Lieb' ergeben?
Ist dann auch verliebt zu leben
Ein mit Lust erfülltes Joch?
Amor sag', ach sage doch.

Mir schmeichelt zwar mein Herz mit süssem Ja,
Die Furcht sagt aber Nein,
Weil, was zu finden fern und nah,
Stets klaget über Liebespein.
Und sollt' ich dann verliebet sein?
Was sagestu, mein Herz? Ja, oder Nein?

Aria.

Zwischen Furcht und zwischen Hoffen
Sagt mein Herz bald Nein, bald Ja.
Ja, wann Scherz und Lust steht offen —
Nein, wann Schmerz und Kummer da.

Was aber ist Annehmliches zu finden,
Dem Bitterkeit nicht an der Seiten geht?
Will man darum nicht Rosenkränze winden,
Weil Ros' und Dorn beisammen steht?
Soll Bienen-Stich den Honig schlechter machen?
Es wird ein Kind auch solcher Einfalt lachen.

Aria.

Vergnüglicher Amor, mein sehnliches Verlangen!
Es frischen hinführo die Lippen und Wangen
Die Rosen mit deiner Holdseligkeit an.
Man soll in den Augen inskünftige lesen,
Dass Sanftmuth geworden, was Blitzen gewesen,
So lange nicht Amor das Herze gewann.
Es sollen die Geister ohn' Unterlass streben,
Unendlich üm meinen Geliebten zu schweben.

(Hebe gehet ab.) (I, 6. 7.)

Hiermit ist der erste Act zu Ende, der also ganz im Himmel oder doch unter den Himmlischen spielt. Das Mitgetheilte wird schon erkennen lassen, mit welcher Leichtigkeit Postel die anscheinend schwierigsten Vorgänge behandelt. Die Zeichnung Mercur's ist um so meisterhafter, weil sie ganz unabsichtlich aus der Schäkerei mit Hebe sich ergiebt. Die Sprache dieser Schlussscenen wird als ein Muster musikalischer Poesie gelten können.

Dasselbe gilt auch einigermaassen von der ersten Scene des zweiten Actes, welcher auf irdischem Boden spielt und zwar zunächst in einem schönen Garten, in welchem einige Gärtner und Gärtnerinnen tanzen, worüber Iole zuzugehen kömmt.

Iole. Betrübter Geist! vor dich ist alles Scherzen
Ein Etwas, das den leeren Lüften gleicht.
Weil Glück und Sonne von dir weicht,
So wird das Licht der vor'gen Freuden-Kerzen
Ein Schatten-Werk, dem Sorgen, Furcht und Schmerzen
Das Wesen reicht.
Das Lachen stirbt hinfort in diesem Herzen,
Weil's Thränen-Salz der Lippen Roth erbleicht.

Betrübter Geist! vor dich ist alles Scherzen
Ein Etwas, das den leeren Lüften gleicht.

Aria.

Wo bleibt mein vorigs Glück?
Wo sind die Freuden-Stunden?
Verschwunden.
Es ist im Augenblick
Der Krone güldnes Prangen
Vergangen.
Wo ist mein muntrer Sinn?
Dahin.

Ihr, die ihr euch an diesen Frühlings-Kindern
Mit Lust ergetzt, lasst nicht mein Herzeleid
An den unschuldgen Scherz euch hindern.
Denn ich gedenk' auch noch der Zeit,
Da mich ein Strahl der Glückes-Sonne
Umleuchtete mit gleicher Seelen-Wonne.

Aria.

Fahret fort,
Pflücket Blumen, windet Kränze
Uebet Scherzen, führet Tänze.
Lasst an diesem holden Ort
Meine nimmer-stille Zähren
Eure Freude nicht verwähren,
Fahret fort.

(Hierauf tanzen die Gärtner und Gärtnerinnen abermahl.) (II, 4.)

Eine derartige Scene greift allerdings nicht tief; und wenn man dagegen hält den ersten Auftritt derselben Iole in Händel's Oratorium Hercules (oder Herakles, s. Band IV der Händel-Ausgabe), dann wird sofort klar, dass dies einer derjenigen Momente ist, für dessen erschöpfende Darstellung die Bühne nicht als ein Vortheil sondern vielmehr als ein Hinderniss erscheint. Bei der sichtbaren Darstellung muss Iole von Vorgängen umgeben sein, die ins Auge fallen; die unendlich tiefe Scene, welche Händel's Musik zeichnet, könnte auf der Bühne nur geschwächt und verflacht zum Vortrag gelangen. Es ist gut, dass man sich dieses einprägt.

Dejanira tritt jetzt hinzu, später Hyllus. Zuerst grosse Wuth, herzbrechende Action, sodann Beschwichtigung durch die Verlobung von Hyllus und Iole. Diese Scenen fallen gegen das Uebrige ab. Ihr Fehler liegt zunächst darin, dass sie zu ausgedehnt sind. Dejanira's Eifersucht kann in ganzer Breite nur zur Darstellung kommen, wenn die Handlung eine rein irdische bleibt und mit dem Nessus-Gewand abschliesst, wie es bei Sophokles und bei Händel der Fall ist. Aber in der Postel'schen Anlage dieses Spiels könnte man die irdischen Vorgänge nur aus der Vogelperspective wahrnehmen; er verschiebt also seine eigne Zeichnung, indem er Realitäten vorführt, die uns zum Theil nichts angehen, zum Theil aber in blossen Andeutungen zu erwähnen sind. Zu den ersteren gehört das Verhältniss von Hyllus und Iole, zu den letzteren die Eifersucht der Dejanira. Eine Oper verlangt allerdings Vorgänge, bei denen wirklich, nicht blos figürlich, die Bretter gestampft werden können. Deshalb ist dieser ganze Stoff auch mehr für innere als für äussere Anschauung geeignet oder, mit anderen Worten, mehr für das Oratorium als für die Oper.

Mit der achten Scene dieses Actes, — wo der Schauplatz sich in einen prächtigen Saal verwandelt, in welchem Hercules von Mercur besucht wird, — gerathen wir wieder in ein besseres Fahrwasser.

Hercules (allein).

Aria.

Zwischen Eifersucht und Strahlen,
Die dem Himmel ähnlich sein,
Fühl' ich Pein,
Die mit mehr gehäuften Qualen
Martert dis entzündte Blut,
Als der Hellen Flammen-Wuth.

Worum muss Iole mir werden
Des Sieges himmelgleiche Frucht,
Wann Dejaniren Eifersucht
Dagegen ist die Helle mir auf Erden?
Sag' an, mein Geist, bistu mit mehrer Pein
Belegt gewest? Ich weiss, du sagest nein.

Aria.

Bricht dann mit frohen Prangen
Vor mich kein Morgen an?
Wann soll mein Geist erlangen
Des er sich freuen kann?

Neundter Auftritt.

Mercurius (gekleidet wie ein Morgenländischer Kaufmann). *Hercules.*

Merc. Steht, grosser Held (ohn' den der Kreis der Erden
Ein Sclave müsste werden)
Nicht etwas dir von meinen Waaren an?

Herc. Was ist es, das man bei dir finden kann?

Merc. Was Berg und See im Morgenland gewähren.
Schau an den Glanz in diesem Edelstein;
Schau diese Perlen, des Himmels schönste Zähren,
Damit den Schooss der Muscheln er besähmt.
Schau dieses Bild, das auch den Wunderschein
Der Sonnen selbst beschähmt.

Herc. Dis nimmt mich mehr, als alle Perlen ein
Und als der schönste Diamant.
Lass mir, mein Freund, das Wesen sein bekannt,
Davon ich kann allhier die Schatten sehen;
Ich will darnach selbst durch den Abgrund gehen.

Merc. Nicht auf dem ird'schen Kreis der Welt,
Nicht in des Abgrunds tunklen Gründen,
Nicht da Neptun den Dreizack hält,
Nein, sondern in dem Stern-Gezelt
Ist diese Göttin nur zu finden.

Herc. Wie kann ich doch von dir diss Bild erhandeln?

Merc. Das Bild ist dein, und wann du wirst verwandeln
Die Sterblichkeit mit göttergleichem Schein,
Soll auch das Wesen selbst dein eigen sein.

Aria.

Kein Sterblicher geniesset,
Dass er den Purpur küsset
Auf einer Göttin Mund.
Es sind nicht zu erlangen
Dem Himmel gleiche Wangen
Auf dieser Erden Rund.

(Hierauf wirft Mercur den Rock weg und flieget in seiner rechten Gestalt nach dem Himmel.)

Herc. Wer führt mich denn doch bald vom Welt-Getümmel?

Merc. Auf, folge mir, dis ist der Weg zum Himmel.

Zehnter Auftritt.

Hercules allein.

Ich kenne dich, du schneller Majen-Sohn!
Ich merke schon,
Was Jupiter durch dich befehlen lässt.
Ich will von ird'scher Sterblichkeit
Noch heute sein befreit.
Mein Endschluss stehet fest.

Aria.

Irdischer Liebe vergängliche Pracht
Scheidet auf ewig von hinnen.

Himmlische Strahlen
Wollen bezahlen
Dieses, was tausend Beschwerden gemacht
Meinen gekränketen Sinnen.
Irdischer Liebe vergängliche Pracht
Scheidet auf ewig von hinnen.

Eilfter Auftritt.

Dejanira. Hercules.

Dejan. Kämpft hier Alcides ganz allein
Mit den verliebeten Gedanken?
Herc. (Lass, Göttin, deinen Wunderschein
Genesen bald mich Kranken.)
Dejan. (O Himmel! was muss ich erblicken?)
Herc. (Komm, Sonne, komm! mich eilig zu erquicken.)
Dejan. Bricht deine Treu' schon wieder aus den Schranken
Und scherzt mit Eh' und Pflicht?
Herc. (O göttliches Gesicht!)
Dejan. Schau her, o treuvergess'ner Mann,
Medusen Bild in Dejaniren an.
Herc. O Himmel! was bringt dich hier so entstellt?
Dejan. Weil deine Treu' aufs neu zu Boden fällt.
Ist's nicht genug, dass Iole gefangen
Dein ungetreues Herz?
Du wirst nun auch zu meinem Schmerz
Ein Götzen-Knecht von nurgemalte Wangen.
Herc. Und macht denn auch ein Schatten dir Verdacht?
Dejan. Ein Schatten, ja, wann ich drumb bin veracht.
Herc. Ich liebe dich noch mit der ersten Brunst.
Dejan. Ein edler Geist verspeit getheilte Gunst.
Herc. Ich will nur dein alleine sein im Leben.
Dejan. So muss dis Bild der Gluth sein übergeben.

Aria.

Durch Flammen wird mein Zorn gestillt.
Denn was die vor'ge Gunst bewähret
Und diese neue Brut verzehret,
Muss sein mit Feuer angefüllt.
Durch Flammen wird mein Zorn gestillt.
(II, 8—11.)

Hercules willfahrt nicht nur dem Verlangen seiner eifersüchtigen Hausplage, sondern willigt auch in die Verbindung seines Sohnes mit Iole, worauf dieses junge Paar duettirend den zweiten Aufzug beschliesst.

Der dritte Act führt uns wieder zum Berge Oeta, auf dessen Höhe ein Scheiterhaufen errichtet ist, angeblich um das Bildniss der Hebe darauf zu verbrennen, in Wirklichkeit aber, um den Helden selber durch die Flammen dem Himmel zuzuführen. Hebe hat sich herab bemüht und wartet mit Verlangen auf Mercur, dessen Bericht sie völlig zufrieden stellt. Darauf nähert sie sich den Schäfern und Schäferinnen, um an ihren Spielen theilzunehmen, derweil Mercur singt:

Aria.

Ich will indess gedenken
Ach Schätzgen wärstu mein!
Es kann dich ja nicht kränken,
Weil's nur Gedanken seyn. (III, 2.)

Unter den Gesängen, mit welchen die Zeit verbracht wird bis zum Eintritt der Katastrophe, ist dieser der vergnüglichste:

Aria.

Hebe. Bei der güldnen Unschuld wohnen,
Heisset recht die güldne Zeit.
Chor. Unsrer Felder Blumen-Kronen
Sind, o Göttin, dir bereit.
(Die Schäfer und Schäferinnen tanzen.)

2 Schäferinnen. Unsre Hände sollen pflücken
Lilien in der Thäler Gruft.
(Zwo Schäferinnen tanzen.)
2 Schäfer. Unsre Sorge soll dir schicken
Kinder holder Maien-Luft.
(Zween Schäfer tanzen.)
Schäfer u. Schäferin. Rosenblätter soll dir streuen,
Wo du gehest, unsre Hand.
(Ein Schäfer und eine Schäferin tanzen.)
Schäfer u. Schäferin. Selbst die Seele soll sich weihen
Dir zum ewig-währnden Pfand.
(Ein Schäfer und eine Schäferin tanzen.)
Hebe. Bei der güldnen Unschuld wohnen,
Heisset recht die güldne Zeit.
Chor. Unsrer Felder Blumen-Kronen
Sind, o Göttin, dir bereit. (III, 3.)

Hercules tritt auf mit Dejanirens Diener Päan, welcher den Scheiterhaufen anzünden soll, und ist ganz versunken in das Anschauen des göttlichen Bildnisses. Sein Gesang wird von Hebe im Echo beantwortet und bekräftigt — ein Effect, der uns jetzt sehr schwächlich erscheint, aber damals ausserordentlich beliebt war. Endlich besteigt der Held den Scheiterhaufen und giebt die nöthigen Befehle, welche die Umstehenden mit Erstaunen vernehmen, aber stricte befolgen.

Herc. Es ist vollbracht mein ird'scher Lebenslauf.
Auf, zünde nun das heil'ge Feuer an,
Dadurch ich mich vergöttert schauen kann.
(Wie hierauf Päan den Holzhaufen anzündet, lässt sich eine Wolke auf denselben herunter, die den Hercules aufnimmt und zum Himmel führet, mit dem Mercurius zugleich auffliegt. Wie solches geschieht und die Schäfer singen, treten Dejanira, Iole und Hyllus mit ihrem Gefolge ein.)

Aria.

Chor der Schäfer. Himmel, nimm nach grossen Siegen
Unseren Alcides auf!
Du allein kannst recht vergnügen
Seinen tapfern Lebenslauf.

Fünfter Auftritt.

Dejanira, Iole. Hyllus, Päan. Die Schäfer.

Dejan. Ihr Sternen, was hat dieses zu bedeuten?
Iole. O Wunderfall, erhört zu keinen Zeiten!
Hyllus. Mein Vater, ach, wo will dis Werk hinaus?
Päan. Es nimmt ihn auf des Himmels Haus;
Und selbst der Götter schnelle Bot',
Nachdem er sich gewünschet zu entfernen
Von aller in der Welt erduiten Noth,
Begleitet ihn zun Sternen.

Aria.

Iole. Dejan. Hyllus. Päan. a 4. Der höchste Preis der Welt
Bleibt ewig, ewig sein,
Weil ihren grössten Held
Itzt nimmt der Himmel ein.
(Unterdessen erscheinet hinten der ganze himmlische Palast des Jupiters, in welchem man alle Götter mit vielen himmlischen Geistern versammlet, und den Hercules mit der Hebe an der Hand in dessen Mitte siehet.)

Sechster Auftritt.

Jupiter, Juno, Hercules, Hebe, Mercurius.
Chor der himmlischen Geister.
Dejanira, Iole, Hyllus, Päan.
Chor der Schäfer und Schäferinnen.

Jup. Schaut Sterbliche! Schau ganzer Kreis der Welt,
Wie hier der Himmel will Alcides trösten!
Ein Bild, bei dem des Himmels Glanz am grössten,
Ist itzt bestimmt vor diesen grössten Held.

Aria.

Chor der Himmlischen. O Freude, der nichts gleich!
Alcides ist willkommen,
Ihn hat mit Lust genommen
Zu sich des Himmels Reich.
(Hierauf tanzen die himmlischen Geister.)

Jup. Bistu, mein Sohn, denn itzt nach Wunsch vergnügt?
Juno. Ist dann, mein Kind, dein Kummer auch besiegt?

Aria.

Hebe. *Herc.* } a 2. Wer muss nicht vergnüget leben,
Der in solchen Armen schweben,
Solche Lippen küssen kann?
Alles, alles Lust-Gewimmel
Selbst im Himmel
Reicht bei weiten nicht hieran.

Jupiter. So höre dann, du ganzes Himmels-Heer!
Vernimm es, du der Erden weites Rund!
Ein Vorbild ist anitzund dieser Bund
An denen zwo getrauten Händen,
Das nicht von himmlischer Bedeutung leer.
Wann Teutschland wird ein grosser Adler tragen
u. s. w. (III, 14—16.)

Hiermit fallen wir nun aus dem Himmel plötzlich in das Tagesereigniss hinein, und was ein ernsthaftes Spiel schien unter Göttern und Heroen, das verwandelt sich flugs in einen Polterabend-Scherz. Alle die zahlreich mitwirkenden Haupt- und Standespersonen haben hiermit ihre vorige Rolle vollständig vergessen und sind lediglich noch darauf bedacht, als angenehme Hochzeitsgratulanten zu erscheinen. Sie wissen sich auch vortrefflich in ihrem neuen Kleide zu bewegen. Zum Schlusse des ersten Tanzgesanges singt Jupiter in der Freude eines wahren Hochzeitsvaters:

Jup. Freut euch, Götter, allzumahl!
Menschen, freuet euch mit ihnen!
Alle. Joseph muss mit Wilhelminen
Glück erleben ohne Zahl.
(Wird von Allen getanzt.)

Dejanira, die ihrerseits in Complimenten nicht zurückbleiben will, stimmt den folgenden Hochgesang an:

Aria.

Dejan. Lebe, grosser König, lebe!
Lebe, schönste Königin!
Leopold mit Joseph schwebe
Ueber Mond und Sonne hin!

Iole. *Hyllus.* } a 2. Sei beglückt in allen Zweigen
Oesterreich, du Wunder-Haus.
Juno. *Herc.* } a 2. Lass die hohen Früchte steigen
Ueber alle Himmel aus.
Chor der Menschen. Auf dem ganzen Kreis der Erden
Soll dis Paar das werth'ste sein.
Chor der Götter. Es soll selbst im Himmel werden
Mehr als aller Sonnen-Schein.
(Hierauf tanzen beide Chöre eine Entrée, erstlich wechselweise, wie gesungen worden, nachmals zusammen.)

Und unmittelbar darauf folgt als Beschluss des Ganzen dieser allgemeine Chor:

Aria.

Alle. Joseph leb' und Wilhelmine
Ewig in Zufriedenheit!
Wünschet in der Sterblichkeit,
Singet in der Himmels-Bühne:
Joseph leb' und Wilhelmine!

Ende.

»Trefflich wohl gerathen«, sagt Mattheson von dem Ganzen im »Patrioten«. Das war ein Festspiel, welches die schaarenweis herbei strömenden Zuschauer in eine freudige Aufregung versetzte. Aber was den Zeitgenossen so hochpreislich erschien, das ist es gerade, wodurch der Werth dieses Spiels in unseren Augen sinkt. Man muss übrigens gestehen, dass die Zuspitzung des Stückes auf »Joseph und Wilhelmine« wenigstens das Gute hat, die oben bezeichneten Mängel in der Anlage zu verschleiern; denn bei der schliesslichen Gratulations-Cour denkt niemand mehr daran, dass die irdischen Personagen in einem Spiel von Hercules und Hebe sich überhaupt nicht in dieser Postel'schen Weise breit machen dürfen. Schon die Rücksicht auf Bühnen-Oekonomie sollte einen Poeten davon abhalten, weil jetzt nicht weniger als neun Solisten dazu erforderlich sind. Nimmt man das höchste an, nämlich drei erste Partien, so bleiben immer noch sechs Personen nach, die in untergeordneten Rollen und mit unbedeutenden Stimmen auf dem Theater umher irren. Aber auf derartige Kleinigkeiten nahm man in Hamburg niemals Rücksicht. Postel beschäftigt auch noch den Chor in zwei Gruppen sehr reichlich; wir dürfen aber nicht erwarten, dass Keiser's verloren gegangene Musik zu diesem Stücke jene Chöre in einer bedeutenden, die Grenzen der damaligen Oper überschreitenden Gestaltung vorgeführt haben wird. Alles in allem genommen, behandelt Postel in »Hercules und Hebe« einen Stoff, dessen Natur über die Bühne hinaus auf das Oratorium weist.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Am Theater hatte, hauptsächlich auf Betreiben des Herrn Oberregisseurs, schon am 11. Mai eine Mendelssohnsfeier eigenthümlicher Art stattgefunden, welcher anzuwohnen ich damals verhindert war; ihre Wiederholung aber am 29. Mai liess ich mir nicht entgehen. Die Huldigung bestand aus drei Theilen; man gab 1) das Liederspiel »Die Heimkehr aus der Fremde«, 2) Finale aus »Loreley«, 3) »Die erste Walpurgisnacht«. Das Loreley-Finale macht auf der Bühne noch weniger Eindruck als im Concert, vielleicht gerade weil man das Umgekehrte erwartet; man könnte sich beinahe freuen dass die Oper unvollendet blieb. In seiner Art befriedigt das Liederspiel, obwohl eine Jugendarbeit, weit mehr; das Textbuch unbekannter Herkunft ist zwar herzlich schwach und wird durch ein paar salzlose Spässe, die man besser streichen würde, geradezu abgeschmackt, die Lieder aber sind sämmtlich anziehend durch schönen Fluss und wohlthuende Frische der Erfindung. Unverdienterweise hat man in Deutschland das Werkchen wenig beachtet; in London, wo Mendelssohn 1829 den grössern Theil desselben schrieb, wurde es bald nach seiner Veröffentlichung auf die Bühne gebracht, und noch im Sommer 1851, während der ersten internationalen Industrieausstellung, konnte man es dort öfter hören, da es (unter dem Titel »*Son and stranger*«) eine Zeit lang allwöchentlich im Haymarket-Theater zur Aufführung kam. — Die Cantate »Die erste Walpurgisnacht«, nach dem Goethe'schen Gedicht, ist den bedeutendsten Erzeugnissen Mendelssohn's beizuzählen. Man kennt und ehrt sie allerorten als Concertstück, aber noch Niemand hatte daran gedacht, dass sie auch auf dem Theater dargestellt werden könnte. Ich kenne nur einen einzigen verwandten Vorgang: zu Düsseldorf wurde einmal auf Anregung der Künstlergesellschaft »Malkasten« und im Festlocal derselben das Oratorium »Paulus« mit Decorationen und Costümen dramatisch aufgeführt, wozu jedoch prosaische Leute die Köpfe schüttelten. Vermuthlich hat dieser Vorgang, der später sogar von Gervinus öffentlich belobt und

zur Beherzigung bei Händel'schen Oratorien empfohlen worden ist, unsern Oberregisseur zu der Ansicht gebracht, die Cantate Mendelssohn's verdiene solche der »Allkunst« entsprechende Verherrlichung eben so sehr wie sein »Paulus«. Ich hatte es nicht zu bereuen, angewohnt zu haben. Manches, was mir anfangs befremdlich oder unverständlich vorkam, ergab sich bei genauerem Nachdenken als scharfsinnige Interpretation der Goethe'schen Dichtung, oder auch (wie der zahme Teufelsspuk gegen Schluss) als schonende Rücksicht auf ein feingebildetes Publikum, dem man hässliche Fratzen nicht vorführen dürfe. Im Interesse anderer Bühnen, welche etwa das Stuttgarter Beispiel nachzuahmen gedenken, will ich das Gesehene treulich berichten. Dabei habe ich genaue Bekanntschaft sowohl mit der Musik als mit dem Gedicht vorauszusetzen, werde indess nicht umhin können, aus letzterem mehrmals kurze Stellen zu citiren, wenn dies zu schnellem Verständniss dessen, was auf der Bühne vorgeht, nützlich scheint. Also die Schilderung!

Nachdem ein Theil der instrumentalen Einleitungsmusik vorüber ist, geht der Vorhang in die Höhe. Wir blicken auf eine von Felsen eingeschlossene Platte, die nach hinten ansteigt; von Vegetation keine Spur. Da der Zettel besagt: »Schauplatz auf dem Blocksberg«, so haben wir wohl die Kuppe des Brocken vor uns; überraschend ist nur, dass im Hintergrunde ein Stück Alpengebirg mit Schneefeldern den Brocken hoch überragt. (»Ein reiner Schnee liegt auf der Höh«, sagt Goethe's Gedicht, und der muss ja nicht gerade auf dem Blocksberg liegen.) Zwischen den Felsen hervor kommt eine Schaar Mädchen mit hochrothen Röckchen, rothen Mänteln und nackten Beinen; ein paar in blauem Mantel stellen wahrscheinlich Jünglinge vor; ich glaubte wenigstens die lichtblonde Pudelperrücke zu erkennen, welche in Linder's »Conradin von Schwaben« dem Repräsentanten der Titelrolle die angemessene Jugendlichkeit verleihen soll. Die Schaar führt allerlei Attitüden und, meist im Laufschritt, tänzerische Figuren aus; Einige holen endlich gespaltenes Holz herbei und schüren ein Feuerlein, das aber bald wieder erlischt. Das alles begiebt sich noch während der Ouvertüre. Natürlich sind's religiöse Ceremonien, vorgreifend den Ermahnungen des noch nicht auf der Bühne erschienenen Druiden: »Doch eilen wir nach oben, begehn den alten heil'gen Brauch, Allvater dort zu loben! die Flamme lodre durch den Rauch! so wird das Herz erhoben.« Dass unsere heidnischen Voreltern ein eigenes uniformirtes Corps junger Leute unterhielten, um heilige Bräuche durch sie in Abwesenheit des Volks begehen zu lassen, hatte ich nicht gewusst, noch weniger, dass zu solchen Bräuchen z. B. gehörte, niedergelassen auf das linke Knie das rechte Bein straff am Boden hinzustrecken. Möglicherweise wusste auch Goethe nichts davon; doch die directen Illustrationen zu seiner Dichtung beginnen ja erst jetzt. Die Tänzerinnen und Tänzer verschwinden. Der Druide in weissem Gewande tritt auf, schaut ernsthaft am ersten Felsen links empor und fasst seine Beobachtungen in die Worte: »Es lacht der Mai! der Wald ist frei von Eis und Reifgehänge«; unter der Fortsetzung seines Gesanges sammelt sich Volk in mannigfaltigem Costüm und wiederholt schliesslich im Chor die vorhin angeführten Mahnungsworte. Aber die warnende Stimme eines Weibes aus dem Volke widerspricht; »Könnt ihr so verwegen handeln?« u. s. f. Dieses Weib ist ganz schwarz gekleidet, wodurch wir erfahren, dass ihre Kinder unter denen waren, welche »von den harten Ueberwindern auf dem Walle geschlachtet« worden sind. Klagechor der Weiber. Inzwischen ist auch der zweite Druide eingetreten. Sein Gesang straft und tröstet die ängstlich gewordenen Weiber, räth aber zugleich zur Vorsicht: »Doch bleiben wir im Buschrevier am Tage noch im Stillen, und Männer stellen wir zur Hut um eurer Sorge willen«. Den klugen Rothmänteln der ersten Scene war schon zuvor eingefallen, ein Brandopfer bei Tage auf der unbewachten Felsplatte könnte gefährlich werden, und deshalb haben sie, wie wir nunmehr verstehen, ihr Feuer gleich wieder erstickt. Der Uebergang vom Tage zu Abend und Nacht geht auf Bühnen sehr schnell. Mit Sonnenuntergang erklärt sich, zu welchem Zwecke der Alpenberg eingeführt ist; derselbe ist nämlich transparent und muss die Zeit durch ein Alpenglühen anzeigen. Der Plan zu sicherer Begehung der nächtlichen Opferfeier wird entworfen: »Vertheilt euch, wackre Männer, hier durch dieses ganze Waldrevier! . . . Diese dumpfen Pfaffenchristen, lasst uns keck sie überlisten! Mit dem Teufel, den sie fabeln, wollen wir sie selbst erschrecken. Kommt! mit Zacken und mit Gabeln und mit Gluth und Klapperstöcken lärmen wir bei nächt'ger Weile durch die engen Felsenstrecken.« Dann erhebt der zweite Druide die feierliche Anrufung Allvaters, die mit den Versen endet: »Du kannst zwar heut und manche Zeit dem Feinde viel erlauben; die Flamme reinigt sich vom Rauch, so reinig' unsern Glauben! Und raubt man uns den alten Brauch, dein Licht, wer will es rauben?« Chor stimmt ein. Beide Druiden entfernen sich; Volk bleibt. Unterdessen ist der Mond aufgegangen und beleuchtet hell die Scene. Da kommen aus dem unsichtbaren »Waldrevier« zwar nicht »wack're Männer«, sondern die jungen Rothen zweifelhaften Geschlechts, Windlichter in den Händen; irgendwelche Lärminstrumente führen sie nicht, das ist allein Mendelssohn's Sache. Sie laufen in Schlangenwindungen rück- und vorwärts durch den Volkshaufen, der ihnen eine Gasse öffnet. Fast gleichzeitig mit ihnen erscheinen im Vordergrund vier »christliche Wächter« in Helm und Panzer, machen Gesten gegen den ein paar Schritte von ihnen ruhig stehenden Haufen und die Läufer, und singen: »Hilf, ach hilf mir, Kriegsgeselle! Ach, es kommt die ganze Hölle! Sieh, wie die verhexten Leiber durch und durch von Flammen glühen! Menschen-Wölf' und Drachen-Weiber, die im Flug vorüberziehen! Welch entsetzliches Gstöse! Lasst uns, lasst uns alle fliehen!« Und sie fliehen. Hier muss Allvater ein Wunder gewirkt haben, dass die Hasenfüsse bei klarem Mondlicht die ganz anständig gekleidete Volksmasse und die hübschen Mädchen mit den Windlichtern für Werwölfe und teuflische Hexen ansehen konnten! Aber wieder löst sich ein Räthsel. Man durfte anfangs vermuthen, die rothen Mäntel seien das Resultat historischer Forschungen; jetzt zeigt sich, dass sie gewählt worden sind, damit die laufenden Figurantinnen in den Augen der Wächter »durch und durch von Flamme glühn« sollten. Ohne Allvaters Wunder möchte aber doch die Täuschung nicht völlig gelungen sein. Nun, die Wächter sind jedenfalls verjagt. Alsobald erblickt man auf der Erhöhung der Felsplatte neben dem schon bereiteten Holzstoss die beiden Druiden, begleitet von vier Männern in langen schwarzen Röcken, schwarzem Barett und rothem Leibgürtel, welche während des Schlusschors das Holz mit bewundernswerther Schnelligkeit in Brand setzen. Die Flamme lodert hoch auf; sich »vom Rauch zu reinigen« hat sie nicht nöthig, da Theaterfeuer überhaupt rauchlos sind. Allein dem Alpenschneeberg schlägt die Reinheit der Flamme ein neckisches Schnippchen, das er durch sein Eindrängen in die Harzgegend allerdings wohlverdient hat. Er ist entlarvt; die gemeine Deutlichkeit der Dinge kommt zur Geltung, er steht jetzt dicht hinter der Opferstelle als schmutzigweisses Decorationsstück ohne alle Plastik, denn die schwachen Farben auf seiner Vorderfläche sind im grellen Flammenschein untergegangen. Schade! Wie schön prangte er noch vor Kurzem in der ihm von hinten beigebrachten Abendgluth!

Damit man mir nicht Schuld giebt, ich ignorire Bühnengrössen, und weil nun schon vom Theater gehandelt worden, darf ich das Gastspiel einer Berliner Opernsängerin, Fräulein Tagliana, nicht unerwähnt lassen, welches am 15. Mai begann

und am 22. Mai schloss. Schon am 9. Mai war in einem hiesigen Blatte ein Vorbereitungsartikel mit biographischen, ersichtlich aus bester Quelle geflossenen Notizen erschienen, von denen ich einige excerpire. Emilie Tagliana, 1856 zu Mailand geboren, auf dem dortigen Conservatorium gebildet, betrat mit 16 Jahren die Bühne in Neapel, wo sie 6 Monate blieb. Von da an sang sie (man muss annehmen auf Berufung, obgleich dies nicht überall gesagt ist) in Florenz, Odessa, Oporto, Mailand, Rom, Paris, je 2—3 Monate. Zu Anfang des Jahres 1874 erhielt sie ein Engagement in Wien auf drei Jahre, nach deren Ablauf der Contract »unter den glänzendsten Bedingungen« auf zwei weitere Jahre verlängert wurde. Ich erinnere mich nicht, dass uns einer der aufgezählten Städte in einer musikalischen Zeitung ihr Name genannt worden sei; das erste, was ich las, war ein Bericht in der Berliner Musikzeitung (ich glaube von F. Gumbert, Ende April oder Anfangs Mai), welcher ihre Leistung als »Gretchen« ziemlich kühl bespricht und sie auf das Soubrettenfach verweist. Weder dieser Bericht noch der vorgängige Trompetenstoss würde mich abgehalten haben mir ein eigenes Urtheil zu holen; doch ich hatte meine Abende anders zu verwenden, kann also nur melden was in den Tagesblättern stand. Nach diesen hat es Blumen und Kränze geregnet; das von den Officieren des Ulanenregiments gewidmete Riesenbouquet, welches erstmals bei der Minnie Hauck aufgetaucht war und seitdem nicht wieder, scheint an Umfang und Gewicht dem damaligen ebenbürtig gewesen zu sein. Das Theaterpublikum ist bei uns freilich ein wesentlich anderes als das Concertpublikum; da aber auch die Referate über Spiel und Gesang sich lobend aussprechen und namentlich der neue Recensent für jenes Blatt, aus welchem der Heroldruf erklungen war, von Begeisterung überströmte, so will ich ja gern glauben, dass die »Gastin« ein Stern erster Grösse sei und, wenn ich hingegangen wäre, die mit der Hauck gemachten Erfahrungen sich nicht wiederholt hätten. Das Talent der jungen Dame muss ein sehr vielseitiges sein, denn ihr Gastspiel verbreitete sich über folgende Rollen: Zerline (in Fra Diavolo), Regimentstochter, Martha, Gretchen, Violetta. In Berlin ist sie seit Beginn dieses Jahres mit dreijährigem Contract engagirt. Von dorther werden wohl Ihre Leser mehr von ihr erfahren.

(Schluss folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* **(Jahresbericht des Stadttheaters in Hamburg-Altona.)** Einem soeben von der Direction veröffentlichten statistischen Rückblick auf die Thätigkeit der Stadt-Theater Hamburg-Altona während der verflossenen Saison vom 1. September 1878 bis 1. Juni 1879 entnehmen wir die nachstehenden Angaben.

Es wurden im Ganzen Vorstellungen gegeben: in Hamburg an 270 Abenden 225 im Abonnement, 38 mit aufgehobenem Abonnement, 6 Extra-Vorstellungen, 3 Mittags-Vorstellungen, 1 Matinée zu Gunsten des Marien-Krankenhauses, 1 Oratorium-Aufführung am Charfreitag-Abend.

In Altona an 196 Abenden 133 im Abonnement, 63 mit aufgehobenem Abonnement.

Festvorstellungen und Wohlthätigkeitsvorstellungen wurden veranstaltet:

In Hamburg: Am 5. Sept. 1878: Festvorstellung zu Ehren der Anwesenheit der Europäischen Gradmessungs-Commission. — Am 29. Sept. 1878: Festvorstellung zur Feier der Anwesenheit der Ehrengäste der Philharmonischen Gesellschaft. — Am 20. Jan. 1879: Festvorstellung zur 50jährigen Jubelfeier der ersten »Faust«-Aufführung in Braunschweig. — Am 29. März 1879: Zum Besten der Ueberschwemmten in Szegedin. — Am 31. März 1879: Zum Besten des in Hamburg zu errichtenden Lessing-Denkmals. Säcularfeier von Lessing's »Nathan der Weise«. — Am 14. Mai 1879: Zum Besten des Unterstützungsfonds des Schriftsteller- und Journalisten-Vereins. — Am 26. Mai 1879: Zum Besten der Friedrich Ludwig Schröder-Stiftung der Loge »Emanuel«.

In Altona: Am 21. October 1878: Zu Ehren der 7. Delegirten-Versammlung des Norddeutschen Baugewerken-Vereins. — Am 3. April 1879: Zum Besten der Ueberschwemmten in Szegedin. — Am 1. Mai 1879: Zum Besten für die Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. — Am 23. Mai 1879: Aufführung »Nathan der Weise«, zum Besten des in Hamburg zu errichtenden Lessing-Denkmals, veranstaltet von dem Verein »Das Rütli«.

Die 270 Vorstellungen im Hamburger Stadt-Theater umfassten: 176 Opern-Aufführungen (52 verschiedene Opern, 28 grosse Opern, 24 Spielopern, 1 Oratorium und 1 Fragment). 78 den Abend füllende Schauspiel-Aufführungen. 26 Aufführungen kleinerer Stücke und Lustspiele. 24 Aufführungen der Weihnachts-Comödie. 10 Opern-Novitäten, 12 neu einstudirte Opern, 9 Schauspiel-Novitäten.

Neu einstudirt: für Hamburg 23 Stücke, für Altona 14 Stücke.

In Altona fanden 52 Opern-Aufführungen und 135 Schauspiel-Aufführungen statt.

Vom 10. bis 22. November 1878: Cyklus der sämmtlichen Dramen Fr. von Schiller's in der Reihenfolge ihrer Entstehung. — Vom 23. April bis 3. Mai 1879: Cyklus der Königs-Dramen William Shakespeare's. — In Altona fand der Schiller-Cyklus vom 17. Novbr. bis 1. Decbr. 1878 statt, der Shakespeare-Cyklus der Königs-Dramen vom 29. April bis 10. Mai 1879.

Unter den zur Aufführung gelangten Novitäten waren die folgenden Opern: Armide, grosse heroische Oper mit Ballets in 5 Aufzügen, nach dem Französischen des Phil. Quinault. Musik von Chr. W. Ritter von Gluck. — Das Rheingold, Vorspiel, Siegfried, zweiter Tag, Götterdämmerung, dritter Tag der Trilogie »Der Ring des Nibelungen« von Richard Wagner. — Aennchen von Tharan, lyrische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Roderich Fels. Musik von Heinrich Hoffmann. — Genoveva, Oper in 4 Aufzügen nach Tieck und F. Hebbel. Musik von Robert Schumann. — Der kleine Herzog (le petit duc), komische Oper in 3 Aufzügen von Henri Meilhac und Lodovic Halévy. Deutsch von H. Wittmann. Musik von Charles Lecocq. — Die heimliche Ehe, komische Oper in 2 Aufzügen. Musik von Cimarosa. Textlich eingerichtet von W. Hock. — Hieronymus Knicker, komische Oper in 2 Aufzügen, von Ditter von Dittersdorf. — Golo, romantische Oper in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach Ludwig Tieck von Bernhard Scholz. — Ferner: Manfred, dramatisches Gedicht in 3 Abtheilungen von Lord Byron, nach der Uebersetzung von A. Böttger. Für die Darstellung bearbeitet von A. Jenke. Musik von R. Schumann.

Gastspiele und Debuts musikalischer Art sind nachstehende zu verzeichnen:

	Hamburg.	Altona.
Herr Rafael Joseffy, Pianist	— mal.	3 mal.
Herr Pablo de Sarasate	1 -	1 -
Signora Adelina Patti	3 -	— -
Signor E. Nicolini	3 -	— -
Kapellmeister Oreste Bimboni	3 -	— -
Gesammt-Gastspiel der ital. Schauspieler-Gesellschaft unter Direction der Sgn. Giacinta Pezzana Gualtieri	— -	1 -
Frau Anette Essipoff, Pianistin	5 -	— -
Kgl. preuss. Kammersänger Herr Theodor Wachtel	15 -	1 -
Herr Heinr. Vogl, kgl. Kammersänger vom königl. Hoftheater in München	9 -	— -
Frau Therese Vogl vom königl. Hoftheater in München	9 -	— -
Frl. Wilhelmine Marstrand, Pianistin	— -	1 -
Herr Bernhard Dessau, Violinvirtuos	— -	1 -

(An 39 Abenden vom 7. Juni bis 15. Juli Gastvorstellungen der Herzogl. Meiningenschen Hoftheatergesellschaft.)

Um für die nächste Saison abermals, und wenn möglich besser als in der verflossenen, das Haus zu füllen, hat sich eine Gesellschaft von einflussreichen Personen dazu hergegeben, gleichsam als Abonnements-Einpeitscher zu dienen. Diese Herren gehören meistentheils zu dem Consortium, welches vor mehreren Jahren das Hamburger Stadttheater kaufte, ausbauen liess und dann an Herrn Pohl genannt Pollini verpachtete. Hierdurch wird ihr auffallendes Gebahren einigermaassen verständlich.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 30. Juli 1879. **Nr. 31.** XIV. Jahrgang.

Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kusser's bis zum Tode Schott's. (1695—1702.)

(Fortsetzung.)

Es kann uns nicht wunder nehmen, dass auch Bressand in Braunschweig zu demselben festlichen Ereignisse seinen Pegasus sattelte, denn als Dichter am Hofe der Braut besass er hierfür gleichsam das Recht der Erstgeburt. Auffallend ist nur, dass man dieses Stück ebenfalls in Hamburg unmittelbar nach dem Postel'schen aufführte. Wahrscheinlich geschah solches hauptsächlich, weil Keiser die Musik dazu geschrieben hatte. Der Titel lautet:

84. Die Wiederkehr der güldnen Zeit, bei höchst-glücklicher Vermählung Sr. Maj. des Römischen und Hungarischen Königs Josephi I mit der Durchlauchtigsten Prinzessin Wilhelmina Amalia, geborne Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg, vermittelst eines Singespiels auf dem Hamburgischen Schauplatz vorgestellet. 1699. 28 Bl. Vorwort und 3 Acte. 6 Verwandlungen. 46 Arien, 40 in der Rundstrophe.

Richey und Mattheson geben Bressand und Keiser als die Autoren an. Man sollte nun als selbstverständlich ansehen, dass das Stück für Braunschweig geschrieben und auch dort zuerst aufgeführt wurde. Auffallenderweise lässt sich aber eine Braunschweiger Aufführung nicht nachweisen, und der kurze »Vorbericht« ist wohl in und für Hamburg verfasst, was aus dem ersten und dem letzten Satze wahrscheinlich wird: »Es ist nicht ohne Exempel, dass man bei grosser Potentaten glücklichen Vermählungen eine neue güldene Zeit auguriret und sich versprochen hat .... Genug ist's, wenn der Himmel den allerunterthänigsten getreuen Wunsch erhöret und die gefassete Hoffnung krönet, dass dem vermählten Allerdurchlauchtigsten Königlichen Paar, und durch sie der Welt, so viel Gutes und so reiche Glückseligkeit geschenket und verliehen werde, dass man die neue güldene Zeit unter ihnen wieder erlebet zu haben, in der That zu rühmen sich verbunden sehen möge.« In einer für Braunschweig bestimmten Vorrede hätte man den Mund doch wohl etwas voller genommen.

Dieses Bressand'sche Festspiel muss man unmittelbar nach dem Postel'schen lesen, um die ganze Verschiedenheit beider zu empfinden. Auch hier werden Himmel und Erde mit allen ihren Wundern in Bewegung gesetzt. Das Stück ist in der Sprache wie in der Versification mit Liebe und Fleiss ausgearbeitet: dennoch fällt es sehr ab gegen Hercules und Hebe.

Jupiter und Neptun lieben Asterie und Ceres, »Beede« die »Beede«, und können sich nicht entschliessen, Einer von ihnen den Vorzug zu geben und die Andere dem Andern zu überlassen:

Jupiter. Es scheint, dass unser Herz zu heftig brennt,
Als dass es könn' ein einzigs Pflaster heilen. (I, 1.)

Die Mädchen oder Göttinnen haben ihren Spass an ihnen. »Chronis« thut darauf den Ausspruch, dass etwas Entscheidendes in der Sache abhängen werde von der Zurückbringung Saturns und der güldnen Zeit;

Die Liebe nur, die Lieb' allein
Wird diesen Wolstand führen ein (I, 6)

bemerkt Amor. Der Liebe sind auch die beiden betreffenden Göttinnen ergeben, wie sie zu Anfang des zweiten Acts »auf dem Olympus«, nämlich daselbst auf einem lustigen »Spatzier-Gang mit Alléen von Bäumen und Springbrunnen« kundthun; z. B. Ceres wie folgt:

Aria.

Ceres. Zarte Lüfte, die ihr spielet
Durch der sanften Blumen Bahn,
Höret mein Geheimnüss an,
Euch nur sag' ich,
Euch nur klag' ich,
Dass dem Triebe
Holder Liebe
Meine Seel' ist unterthan.
Zarte: Da Capo. (II, 1.)

Als die verliebten Herren sich nicht entscheiden können, müssen ihre Göttinnen selber Hand anlegen; Jede wählt nun den sie haben will. Chronis sagt:

Sie sollen wählen,
Doch ehr sollt ihr euch nicht vermählen,
Bis erst der sel'gen Zeiten Schein
Mit dem Saturnus bricht herein.

Jupiter. Du setzest meinem Glück ein allzuweites Ziel.
Neptun. Du lässest gar zu fern mich mein Vergnügen sehen.
Chronis. Das thu ich, weil ich euch dadurch verbinden will,
Nebst mir gemeinen Heil mehr eifrich nach zu gehen;
Ihr sollt eur Glück nicht eh erlangen,
Als bis die ganze Welt das ihre wird empfangen. (II, 3.)

Die Frauen wählen, indem sie den Namen des Geliebten in die Bäume schneiden: Ceres den Jupiter's, Asteria den Neptun's. Aber nun offenbart sich, dass die Neigungen der Götter gerade entgegen gesetzt sind — ersichtlich zu keinem andern Zwecke, als um das Stück in die Länge zu ziehen, denn schliesslich bleibt die Wahl der Mädchen doch für sie maassgebend. Uebrigens ist es »das Verhängniss«, welches im letzten Grunde die gesammten Schicksale zu bestimmen hat; es thut seinen

Mund auf und lässt sich »mit starker und langsamer Stimme« also vernehmen:

Ein Held aus der berühmt'sten Götter Blut,
Der seinen Vater selbst an Ansehn gleichet,
Sonst aber keinen weichet — — —

Jup. und *Nept.* (jeder für sich.) (Es scheint, dass es von mir den Ausspruch thut.)
Das Verhängniss. Brennt in vollkommner Liebesgluth,
Durch eine Schönheit, die von gleichem Götter-Stammen.
Jupiter. (Ich liebe die Asteria.)
Nept. (Die Ceres ist's, die lieb' ich ja.)
Das Verhängniss. So bald nun Hymens Band bekrönen ihre Flammen
Und beider Herz und Hand
Verknüpfen wird am grossen Ister-Strand,
Soll gleich der eisern Jahre Zahl
Mit diesem Jahr beschlossen
Und in den tiefsten Pfuhl des Abgrunds sein verstossen.
Der güldnen Zeiten neuer Strahl
Soll die erfreute Welt anblicken
Und sie mit steter Ruh beglücken.
Jup. und *Nept.* (Ich hoffe diese Wahl.)
Das Verh. Seht hier in klaren Zeichen stehen,
Durch welche Führer auf soll gehen
Die Morgenröth solch schöner Zeit.
(Es erscheinet von einer Seite ein Adler, und von der andern ein weisses Pferd ganz prächtig schimmernd.)
Jup. (Der Adler ist ja mein.)
Nept. (Das Pferd ist mir geweiht.)
Das Verh. Den Helden, dem diss Glück die Sternen aufgehoben,
Dass er der Welt die Bahn zu solcher Wohlfahrt bricht,
Wird man vor allen Göttern loben:
Dis ist der Schluss, den das Verhängniss spricht.
Jup. und *Nept.* (Mein grosser Vorsatz triegt mich nicht.)
(Das Verhängniss wird wieder von seinem vorigen dunkeln Gewölke bedecket.)
Chor der Götter. Mächtigs Verhängnüss, wir ehren den Schluss 2c.
(II, 13.)

Hiermit schliesst der zweite Act. Die prahlerisch aufgeführten Zeichen sind die Wappen Oesterreichs und Braunschweigs. Jupiter und Neptun, die Worte des Verhängnisses auf sich beziehend, verabreden die Entführung ihrer Schönen an den Ister- oder Donau-Strand, wobei Jupiter als Adler, Neptun als Pferd erscheinen will. Den Göttinnen haben sie aber gerade umgekehrt gesagt, Jupiter werde als Pferd und Neptun als Adler kommen; Neptun z. B. äussert gegen Asteria:

Nept. Der Abend bricht schon ein; sobald die Nacht
Olympus Spitzen völlig dunkel macht,
So sollen dich von dessen höchsten Hügel
Entführen des verliebten Adlers Flügel,
Der ewig dir getreu zu sein bedacht. (III, 3.)

Dem entsprechend sieht man auch Act III, 7 die Schönen durch die Luft ankommen. Sie werden aber böse, als sie den Betrug erfahren, so dass den Herren Göttern nur übrig bleibt sich ihren Launen zu fügen. Auch Chronis, welche hinzutritt, zürnt, dass die Götter ohne ihr Mitwissen an diesen Ort der Entscheidung sich begaben. »Wir haben einen Fehl begangen«, sagt Jupiter; »doch gieb uns die Mädchen, so wollen wir zufrieden sein.« Die Unterhandlung hierüber ist noch in vollem Gange, da hört man »eine Musik von fernen auf dem Wasser«. Herr Danubius mit den Seinen kommt angezogen, singend:

Der Held, der vom Verhängniss war erwählt,
Die Welt auf's neue zu beglücken,
Hat nunmehr mit der Heldin sich vermählt,
Die neben ihm den Erdkreis soll erquicken.
Ihr höchst vollkommnes Liebes-Band,
Dergleichen wie die Sonne könnt' erblicken,
Verspricht zurück zu führn der güldnen Zeiten Stand.

Chor der Najaden und Flussgötter:
Erschalle von Jauchzen, du glücklicher Strand! 2c.
Jupiter. Wie? wer ist, der vor mir diss Glücke kann erlangen?
Neptun. Wie? wer ist, der vor mir mit solchem Ruhm kann prangen?
Danub. Des grossen Leopold's, des höchsten Kaisers Blut,
Ein Sohn, der ihm ganz gleich an Tugend und an Muth,
Der mit der Röm'schen Königskrone pranget,
Ist's, der die Ehre dieses Werks erlanget.
Er ists, der durch den Adler ward bedeut,
Den seiner Ahnen Tapferkeit
Zum Bildnüss steten Siegs von langer Zeit geführet,
Und der auch ihm mit höchstem Recht gebühret.
Und Wilhelmin' Amalia
Aus Braunschweig altem Herzog-Stammen,
In deren Schild vom Wite-Kind
Das Pferd sich noch zu öberst find,
Krönt ietzund seine Liebes-Flammen.
Sie seind's, sie seind es, ja,
Die von dem Himmel seind versehen,
Durch die Saturnus Zeit von neuen auf soll gehen.
(III, 9.)

Angesichts einer solchen Prahlerei müssen selbst die Götter verstummen, daher denn Jupiter auch ganz kleinlaut sagt:

Mit ihrem Ruhm darf niemand sich vergleichen;

ja sogar:

Ich lege Blitz und Scepter vor ihm ab;
Nur ihm gebührt, die Welt zu trösten und zu schrecken.

Der genügsame Gott ist selig zufrieden, dass er nur seinen Schatz Ceres behalten soll.

Nachdem auf diese Weise für den neuen politischen Gott Raum gemacht ist, kann der Lohpsalm desselben in Himmel und Erde und Unterwelt mit vollen Backen beginnen. »Saturnus mit der güldnen Zeit und denen Glückseligkeiten kommen unter der Erde herfür. Asträa mit dem Chor der Tugenden in dem Himmel, Danubius mit dem Chor der Najaden und Flussgötter in dem Wasser, Jupiter, Neptunus, Chronis, Ceres, Asteria bei dem Saturnus und den Seinen auf der Erde. . . Die Tugenden dantzen in der Himmlischen Machinen — die Glückseligkeiten dantzen auf der Erde.« Selbst Hercules und Hebe werden einmal genannt:

Aria.

Saturn. Da sich nebst der schönen Jugend
Tugend hier verbindt mit Tugend,
Grossmuth mit der Dapferkeit:
Wer will nicht den Ausspruch geben,
Dass sich Hercules mit Heben
Auf das neue hier befreyt.

Vielleicht wurden diese beiden Namen nur in Erinnerung an das beliebte Postel'sche Stück hineingeflickt, da sie hier zum Ganzen garnicht passen. Zum Schlusse singen »alle Personen und alle drei Chöre zusammen«:

Lebe, König Joseph, lebe, dass dein Ruhm sich stets erhebe!
Lebe, lebe, Wilhelmin' Amalia! Selbst der Himmel gebe,
Unserm Wunsch sein kräftigs Ja!
Echo. Sein kräftigs Ja!
Ja! Ja!

Mit dieser Echo-Spielerei ist das Stück zu Ende. Es bedarf nicht vieler Erörterungen, um den grossen Abstand von Postel's

Dichtung klar zu machen, denn das Mitgetheilte wird solches bereits hinreichend gethan haben. Die Vergleichung ist um so passender, weil beide einen griechischen Stoff behandeln. Postel weiss bei einem solchen immer etwas von griechischem Geist und Charakter zu wahren; aber Bressand versteht die Kunst, den ganzen Abend sich in der classisch mythologischen Fabelwelt zu bewegen, ohne eine Spur von griechischem Geist erkennen zu lassen. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Horn-Schule. Méthode pour le Cor (simple ou chromatique) . . . par **H. Kling.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1879.) 94 Seiten Fol. und 3 Blätter mit Abbildungen. Pr. *M* 13. 50.

Ein vorzügliches Werk, welches sich in den betreffenden Kreisen bald verbreiten wird. Die Anleitung ist rein praktisch und nicht unnöthig weit ausholend. Mit Recht geht der Autor — wie er in der Vorrede bemerkt — über die Elementarkenntnisse der Musik*) hinweg, weil diese eine selbstverständliche Voraussetzung des Unterrichts bilden, wie auf dem Horn so auf jedem anderen Instrumente. Gleichfalls unterlässt Herr Kling detaillirte Bemerkungen über die Haltung des Horns, über die Verhältnisse der einzelnen Theile desselben u. s. w., weil dies Sache des Lehrers ist, welchen der Schüler zu wählen hat.

Diese Schule ist gleichmässig bestimmt für Natur- oder Stopfhorn und für Ventilhorn. Hierbei wird auch sofort in der Vorrede der rechte Weg angedeutet mit den Worten: »Um das Horn gut zu spielen, wäre dringend anzurathen, zuerst das Stopfhorn zu erlernen, um sich vermittelst dieses Instrumentes die guten Eigenschaften des Tones anzueignen, welche nur sehr wenige Hornisten besitzen, weil sie das Instrument nach Art des Pistons oder der Posaune behandeln und es dadurch seines eigenartigen Charakters berauben.« Diese Mahnung wird leider dadurch in ihrer Wirkung bedeutend abgeschwächt, dass der Verfasser diejenige Musik, in welcher das Naturhorn alleinherrschend war und sich in vollem Glanze entfaltete, garnicht berücksichtigt; denn, wie wir weiterhin sehen werden, kennt er von der ganzen älteren Musik vor Haydn nichts. In dieser älteren Musik ist aber das Naturhorn in einer Weise zur Anwendung gekommen, die für alle Zeiten musterhaft bleiben wird. Die Anweisung, das Stopfhorn zuerst mit allem Eifer zu üben, dringt viel tiefer in Fleisch und Blut des Schülers, wenn zugleich aus der reichen Fülle Händel'scher und anderer Sätze vor Augen gelegt wird, was alles mit dem ungekünstelten Horn erreicht werden kann und längst erreicht ist. Immer und immer wieder muss hierauf hingewiesen werden, schon deshalb, um den eigenthümlichen Charakter des Instrumentes erkennen zu lassen, denn dieser geht unter den gemischten Farben der modernen Orchester- und Operngemälde nur zu leicht verloren. Daher die beständige Klage unserer besten Hornisten über die Verunreinigung ihres Instruments, eine Klage die so lange vergeblich sein wird, bis man mit vollem Bewusstsein sich wieder den Kunstwerken der Praxis *vor* 1760 zuwendet und dadurch zugleich die Componisten zwingt, wieder so naturgemäss und so charaktervoll zu schreiben wie die alten Meister. Nur wenn dies geschieht, wird der angehende Hornist mit dem Naturhorn beginnen und so in seiner Kunst auf dem wirklichen Pfade der Natur weiter zu gelangen suchen. Fehlen aber die allseitig und täglich anregenden Beispiele, so wird jeder Schüler auf dem schnellsten Wege zur Bewältigung desjenigen Tonwerkzeuges zu gelangen suchen, welches ihm Brot gewährt, und dies ist heutigen Tages das Ventilhorn. Die Verbreitung selbst der einfachsten und verständigsten Lehren ist schwer, ja unmöglich, wenn sie mit der jeweiligen Kunstpraxis in Widerspruch stehen. Dies erleben wir heute auf vielen Gebieten der Musik; die hier besprochene Horn-Angelegenheit ist ein neuer, und wenn auch kleiner so doch keineswegs unbedeutender Beleg hierzu.

Im Einzelnen ist hier nur zu sagen, dass die vorliegende grosse Schule fortlaufend unter verschiedenen Capiteln alle diejenigen Materialien in Lehre und reichlichen Beispielen vorbringt, welche für eine gründliche Schulung des Hornisten erforderlich sind. Nachdem Herr Kling S. 75 einige andere Horn-Etüden und sonstige Compositionen zum weiteren Studium empfohlen hat, stellt er in einem Anhange S. 76—90 noch zusammen 63 »schwierige Orchesterpassagen, welche sich in Symphonien und Opern vorfinden.« Diese enthalten Beispiele von Haydn bis auf Kling, aber die Musik *vor* Haydn mit Werken, die jetzt wieder — langsam zwar, aber sicher — in voller Grösse vor uns aufsteigen, ist für den Verfasser einstweilen noch nicht vorhanden; sein Gesichtspunkt ist durch die moderne Oper und Symphonie beschränkt. Uebrigens soll hierdurch die volle Anerkennung dessen, was er mit seiner Schule geleistet hat, nicht im mindesten geschmälert werden.

*) Der Verfasser schreibt »Grundelemente der Musik — les principes de la musique«, aber »Elementarkenntnisse« ist deutlicher, denn die Grundelemente oder Principien der Musik greifen viel weiter und werden in vollem Umfange manchem braven Hornisten, unbeschadet seiner sonstigen Tüchtigkeit, nie recht zur Erkenntniss kommen.

Neuere Opernaufführungen in Paris.

Théâtre de l'Opéra comique: Die Zauberflöte (erste Aufführung in diesem Theater). Théâtre de l'Opéra: Wiederholung des Königs von Lahore.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Vor einigen Wochen fand die Aufführung der Zauberflöte in der Opéra-Comique statt. Wieder ein vom Théâtre-Lyrique herrührendes herrenloses Gut, das die Opéra-Comique eingeheimst hat! Wenigstens befindet es sich in letzterer wie zu Hause: eine köstliche Musik mit ewig jungen Melodien, eine wundervolle Partitur, geschrieben von einem genialen Componisten zu einem Gedicht, dem die gesunde Vernunft abgeht. Sechzehn Jahre sind verstrichen, ohne dass diejenige Stadt, welche sich vorzugsweise mit ihrem Dilettantismus brüstet und bei jeder Gelegenheit der Feinheit ihres musikalischen Geschmackes berühmt, Gelegenheit gehabt hätte, dieses Meisterwerk zu hören. Es waren davon nur die Erinnerung und zwei oder drei Stücke übrig geblieben. Ein Duettino, ein wahres Kleinod, eine prachtvolle Arie und die in ihrer Art einzige Ouvertüre wurden von Zeit zu Zeit in Concerten aufgeführt, welche sich einen classischen Anstrich geben wollten. Und das genügte. Kein Mensch fragte sich, warum die »Zauberflöte« der Vergessenheit überlassen werde; eben so wenig, als irgend jemand darnach fragt, warum so viele andere vielleicht noch grössere, noch schönere, noch sublimere Werke als dieses ebenfalls in Vergessenheit gerathen sind. Das Théâtre-Lyrique, welches uns einige davon zurückgegeben hat, und das uns auch noch andere hätte wieder geben können, ist verschwunden. Es ist verschwunden, ohne eine grosse Leere zurück zu lassen, und diejenigen, welche gegen dieses Verschwinden petitionirt und protestirt haben, wurden nicht gehört. Sie haben sich vergeblich bemüht. Man hat ihnen die Schlussfolgerungen eines sehr gewandten Berichterstatters entgegen gehalten, sowie die Entscheidung einer Commission, welche in ihrer Mitte sogar zwei Musiker zählte, deren Stimmen unterdrückt wurden, und die vielleicht auch weder fest noch laut genug gesprochen haben. Also existirt das Théâtre-Lyrique nicht mehr, und Gott weiss, ob es je wieder auferstehen wird. Daher wissen auch die vom Ostracismus betroffenen oder aus unbekannten

Gründen auf den Index gesetzten Componisten nicht, an welchen Heiligen sie sich wenden sollen. Das Théâtre-Lyrique war ihnen eine Zufluchtsstätte; es war gewissermaassen ein neutraler Boden, wo es weder Kasten noch Vorurtheile gab, wo alle Talente sich, wenn auch nicht die Hände reichen, doch wenigstens berühren, wo sich alle Schulen, wenn auch nicht verschmelzen, doch treffen konnten. Und das Théâtre-Lyrique ist todt! Man hat es unter Blumen, unter Redeblumen, unter gut zusammengestellten Zifferreihen und unter Vergiessen von Krokodilsthränen begraben. Es ist eine wahrhaft wunderbare Sache um die Leichtfertigkeit, mit welcher hin und wieder in den gebildetsten Kreisen die beklagenswerthesten Decrete erlassen werden, wenn es sich um die Interessen der Kunst, insbesondere der musikalischen Kunst handelt. Eine musikalische Bühne mehr oder weniger, was liegt daran? Allerdings liegt so viel daran, dass man bald nicht mehr wissen wird, wo man die Werke und die Künstler hernehmen soll, deren man bedarf. Das Théâtre-Lyrique hat während zwanzig Jahren seine beiden mächtigen Rivalen reichlich mit Sängern ersten Ranges versehen. Und man hat sich kein Gewissen daraus gemacht, seine Anwandlungen vorübergehender Lethargie und endlich seinen Tod zu benutzen, um mit vollen Händen aus seinem reichen Repertoire zu schöpfen. Man hat ihm alles genommen, was man ihm nehmen konnte. Wenn es morgen wieder auflebt, wird es sich wie Hioh vorkommen. Es hat weder »Faust«, noch »Mireille«, noch den »Arzt wider Willen«, noch »Philemon und Baucis«, noch »Figaro's Hochzeit«, noch »Romeo und Julie«, noch das »Glöcklein des Eremiten«, noch viele andere Werke mehr, die mir im Augenblicke nicht einfallen. Nun nimmt man ihm auch noch die »Zauberflöte«; und diese Flöte mit ihren Silbertönen wird man ihm kaum je wieder zurückgeben! Armes Théâtre-Lyrique! Keiner bedauert es mehr als ich, der ich doch so wenig zu seiner Prosperität und zu seinem Ruine beigetragen habe. Ich habe nie aufgehört, es zu vertheidigen, selbst unter Umständen, wo ich beinahe sicher war, keinen persönlichen Nutzen durch den Beistand zu erzielen, den ich ihm leistete. Ich liebte es um seiner selbst willen und rein platonisch. Ich liebte es, weil es mir unendlich viel Freude gemacht hat mit Gluck und Weber, Mozart, Beethoven und Berlioz. Ich habe es geliebt, weil es zur Interpretation dieser unvergleichlichen Meister ihrer Aufgabe wahrhaft würdige Künstler zu finden und zu wählen verstand. Was ist aus ihnen geworden? Die einen singen noch, die andern nicht mehr. Nach der Dämmerung folgt die Nacht. Doch jetzt ist nicht der Augenblick sich zu grämen, nachdem etwas von dem, was war, uns wieder zukommt. Die »Zauberflöte« hat mich auf das Théâtre-Lyrique gebracht; das Théâtre-Lyrique bringt mich wieder zurück zur »Zauberflöte«.

Es bedurfte wahrhaftig des ganzen Genies eines Mozart, um aus diesem absurden und zudem unverständlichen Gedichte ein Meisterstück zu schaffen. Es soll etwas von der Freimaurerei darin vorkommen, sagte man zu Schikaneder's Zeiten. Dem Autor des Libretto, dem nothigen und durchaus nicht philosophisch angelegten Impresario wurde damit eine grosse Ehre erwiesen, dass es Mozart vom Untergang errettete. Man weiss, auf welche Art der Director und Schauspieler des Theaters »Auf der Wieden«, der zugleich der Librettist war, dafür dem berühmten Componisten seine Dankbarkeit bezeugte. Er bestahl ihn in unwürdiger Weise, indem er Abschriften der Partitur an alle Bühnen verkaufte, welche nach dem ungeheuern Erfolge der »Zauberflöte« dieselbe aufführen wollten. Als Mozart die Spitzbüberei Schikaneder's erfuhr, begnügte er sich, zu sagen: »Ach, der Lump!« Und das war Alles. Er hatte sich damals von den Erbärmlichkeiten dieser Welt bereits losgesagt; er war im Begriffe zu sterben. Es ist richtig, dass Schikaneder Mozart bestahl; in der Hauptsache schädigte er jedoch dadurch nur die Börse des Musikers. Aber wie soll man jenen abscheulichen, weit unter einem Diebstahl stehenden Act qualificiren, dessen sich die Autoren des schmählichen Pasticcio's schuldig machten, das in Paris von 1810 bis 1818 mehr als hundertmal unter dem Titel: »Die Mysterien der Isis« aufgeführt wurde. Dem Zusammenarbeiten des Morel und Lachnith hat man diese unförmliche Parodie zu danken, in welche sie, wie uns Castil-Blaze erzählt, Fragmente aus »Figaro's Hochzeit«, aus »Don Juan« und andere den Symphonien Haydn's entlehnte Stücke aufnahmen!

Zehn Jahre später machte Röckel's Truppe, welche sich mit dem Tenor Haitzinger und Mme. Schröder-Devrient im Théâtre-Italien installirt hatte, die Pariser, welche sich dem Pasticcio sehr gut accomodirt hatten, mit dem wahren Texte der Partitur Mozart's bekannt. Als endlich im Jahre 1865 Herr Carvalho wieder Director des Théâtre-Lyrique geworden war, erschien die »Zauberflöte« neuerdings auf der Bühne, in vier statt zwei Acte abgetheilt, mit unbedeutenden Modificationen und einer aussergewöhnlichen Besetzung. Mme. Carvalho sang die Pamina, Mlle. Nilsson die Königin der Nacht, Mme. Ugalde die Papagena, Herr Michot den Tamino.

Gegenwärtig haben wir zwar weder einen Michot, noch eine Mlle. Nilsson, noch eine Mme. Ugalde; aber wir haben den Tenor Talazac, Mlle. Bilbault-Vauchelet, Mlle. Ducasse und immer noch Mme. Carvalho. Wir haben auch den Baryton Fugère; wir dürfen ihn nicht vergessen, denn er ist ausgezeichnet in der Rolle des Papageno. Nachdem ihm die bösen Damen den Gebrauch der Sprache entzogen haben und er nicht mehr reden kann, singt er noch sehr gut: »Hm, hm, hm, hm!«

Welch köstlicher Einfall ist nicht der Anfang dieses Quintetts, wozu die Idee, wie man sich erzählt, bei Mozart während einer Partie Billard entstanden sein soll! Vielleicht hat er auch »zwischen zwei Carambolagen« die beiden Arien der Königin der Nacht im ersten und vierten Acte erfunden, welche mit ihren punktirten und übermässig hohen Noten durchaus nichts Feenhaftes, Nächtliches oder Finsteres an sich haben? Möglich ist es wohl.

Ob nun diese beide Arien, welche für die exceptionelle Stimme der Aloisia Weber, Schwägerin Mozart's, geschrieben worden sind, von Mlle. Nilsson oder von Mlle. Bilbault-Vauchelet, welche die zweite um einen Ton nach unten transponirt, gesungen wurden, so haben sie mir — ich gestehe es offen — niemals ein besonderes Vergnügen gewährt. Ohne Zweifel hat sie Mozart componirt, um die Virtuosität der Sängerin brilliren zu lassen, welche seine Liebeserklärung nicht gut aufgenommen hatte, die er aber nie zu lieben aufhörte. *Dov' è la donna?* Da haben wir sie. Die eine oder die andere der beiden Arien muss stets wiederholt werden. Oft wird sogar die Wiederholung beider verlangt, während, wenn eine Minorität des Publikums die Wiederholung des Chors der Isispriester, des Marsches, der Ansprache oder der Arie des Sarastro, lauter prachtvolle Nummern voll religiöser Salbung, Adel und Grösse, verlangt, die Majorität entschieden opponirt. Und die Majorität, so unwissend sie auch sein mag, hat immer Recht.

So ist zum Beispiel jedermann einverstanden, die Wiederholung des bewunderungswürdigen Duettinos zwischen Papageno und Pamina zu fordern. Mme. Carvalho singt es köstlich, mit einer Reinheit, unvergleichlichen Perfection des Stils und unübertrefflichem Zauber. Und Herr Fugère, ein Sänger voll Geschmack, ein sehr verständiger Darsteller, ist ein ganz würdiger Partner einer solchen Pamina.

Herr Talazac, welcher in der Opéra-Comique absichtlich in ausgewählten Rollen verwendet wird, um zu zeigen, dass er ein wahrer Tenor für die grosse Oper ist, hat die ganze Fülle und den Zauber seines prachtvollen Organs der Rolle des Tamino zugewendet. Er phrasirt mit vieler Eleganz, verbindet

ausgezeichnet die Brust- mit der Kopfstimme, und man kann kaum glauben, dass er erst vor einem Jahre aus dem Conservatoire (Classe des Herrn Saint-Yves Bax) hervorgegangen ist. Er wurde stark applaudirt.

Mlle. Ducasse war reizend und neckisch in der Rolle der Papagena. Die Rolle ist allerdings nicht bedeutend; allein Mlle. Ducasse, welche sie wahrscheinlich von Mme. Ugalde hat singen hören (und wie!), hat sie ihrer nicht unwürdig gefunden. Sie hat den wohlverdientesten Beifall errungen.

Erwähnen wir noch mit allen ihnen gebührenden Lobsprüchen: Herrn Giraudet (Sarastro), Herrn Queulin (Monostatos), die Herren Genevière und Troy den jüngeren, die beiden geharnischten Männer, deren im fugirten Stil begleitete Arie in Octaven das Thema eines Chorals aus dem sechzehnten Jahrhundert ist; die Herren Caisson und Collin, die beiden Isispriester; die Mlles. Fauvelle, Dupuis und Thuillier, die drei Damen, welche wie Genien singen, und endlich die Mlles. Dalbret, Clerc und Sarah Bonheur, die drei Genien, welche wie Damen singen. Wenn ich nach dieser langen Aufzählung die Chöre und das Orchester vergessen würde, könnte ich es mir nicht verzeihen. Der Chor der Priester war verstärkt durch die jungen und wohlausgebildeten Stimmen von zwanzig Eleven des Conservatoires; das Orchester wurde von dem kräftigen und intelligenten Bogen des Herrn Danbé meisterlich geleitet.

Das Stück wurde mit einem Luxus an Costümen und Decorationen auf die Bühne gebracht, welcher die Gepflogenheit des Hauses zu übersteigen schien; was die Verwandlungen anbelangt, so wurde alles geleistet, was man auf einer Bühne leisten kann, welche für Verwandlungen bei offener Scene und Erscheinungen so wenig günstig eingerichtet ist wie die Opéra-Comique. Ich sehe noch auf den Befehl der drei Damen das Rosengebüsch, das den entschlummerten jungen Sünder den Blicken der Papagena verbergen soll, sehr langsam aus dem Boden heraufsteigen.

Ich bitte Herrn Massenet um Verzeihung, dass ich Mozart den Vortritt gelassen habe.

Der Erfolg der Wiederholung des Königs von Lahore scheint sich auf denjenigen zu stützen, welchen dieses Werk kürzlich in Mailand und Pest errungen hat. Nachdem nun aber die Nord-Italiener und die Ungarn ein gutes Urtheil in der Musik besitzen, so liess sich das Pariser Publikum von ihrer Beurtheilung beeinflussen. Dasselbe ereignete sich, als »Faust« von seinem ersten Triumphzuge durch Deutschland zurück kam. Es stellte sich eine Erneuerung des Erfolges ein. Aber in einem solchen Falle dürfen auch die Zeitungen nicht stumm oder die Correspondenzen gar zu sehr mit der Politik beschäftigt sein. Der »König von Lahore« hatte die glückliche Chance, in einem günstigen Augenblicke zu reisen, und da Herr Massenet selbst auf der Reise war, so hat er zuverlässig durch seine Anwesenheit die Sympathie vermehrt, welche sein Werk, selbst noch bevor man es hörte, schon erregt hatte. Und es war nicht allein in Mailand und Pest, wo sich der »König von Lahore« neue Lorbeern sammelte; Pisa und Venedig haben ihm ebenfalls Kränze geflochten, und für den nächsten Herbst verspricht man ihm solche in Madrid. Mlle. de Rezské und Herr Lasalle benutzen einen Urlaub, dessen Ursache man kennt, dessen Dauer man aber nicht bemessen kann, um in Spanien zu singen. Es sind dies zwei Gesangskräfte von wahrem Werthe. Wir konnten sie nicht aufhalten; sie gingen fort. Andere werden ebenfalls gehen; noch andere endlich, welche seit langer Zeit fort sind, kehrten auch nicht zurück. Während man sich mit der Frage beschäftigt, ob man eine Regie haben wird oder nicht, erlöschen die Engagements und die Oper stirbt ab.

Indessen kündigt man uns die Wiederholung der »Stummen« an, des einzigen Werkes, das man seit dem Brande der Bühne in der Rue le Peletier nicht wieder auf die Bühne gebracht hat. Aber sonst kündigt man uns nichts an.

Die Wiederaufnahme der »Stummen« wird seinerzeit erfolgen; nachdem die Wiederaufnahme des »Königs von Lahore« ein fait accompli ist, so haben wir uns heute damit zu beschäftigen. Das Publikum versteht das Werk des jungen Meisters jetzt besser; es findet dasselbe mehr nach seinem Geschmacke, und das ist das Wesentliche. Es dünkt ihm auch, als ob die Sonorität des Saales gewonnen habe, wenn man die grosse Beschwörungsscene hört, welche in den Hallen des Hippodromes so prachtvoll klang und einen so stürmischen Hervorruf des Herrn Massenet veranlasste. Was das Publikum stets mit der nämlichen Einstimmigkeit und mit der nämlichen Begeisterung applaudirt, wie früher, das sind die ebenso distinguirten als farbenreichen und reizenden Balletmelodien und die Cavatina: »O Sita, Krone meiner Tage«, welche Herr Lasalle mit seltener Vollendung singt. Ach, welche Leere wird der Abgang dieses ausgezeichneten Sängers hervorrufen!

Herr Salomon denkt nicht daran, Paris zu verlassen. Er hat von seiner Rolle des Alim zur sehr grossen Befriedigung des Componisten und des Publikums wieder Besitz ergriffen. Die Stimme dieses Künstlers ist sehr schön und sehr umfangreich; man kann aber doch nicht behaupten, dass sie in allen Rollen, ja selbst nicht in allen Theilen einer und derselben Rolle ihre kostbaren Eigenschaften bewährt. Aber, mein Gott, was giebt es auch Gebrechlicheres und Capriciöseres als eine Tenorstimme?

Ich empfand ein ausserordentliches Vergnügen bei der Wiederanhörung von Herrn Massenet's Partitur, und die schönen Stellen, welche sie ausser der Beschwörung, dem Arioso des Scindia und der Balletmusik enthält, erschienen mir eben so schön, noch bevor die Correspondenzen aus Pest, Mailand und von anderwärts her sie uns signalisirten.

München. *L. v. St.*

Aus Stuttgart.*)

(Schluss.)

Ende gut, Alles gut. Ich wollte diesen Bericht nicht abschliessen vor einer seit länger in Aussicht gestandenen Aufführung des Weihnachts-Oratoriums von J. S. Bach durch den Kirchenmusikverein. Dieselbe hat nun am 17. Juni in der Stiftskirche stattgefunden unter Mitwirkung der Hofkapelle und (für die Soli) der Damen Frl. Koch, Frl. Luger, der Herren A. Jäger und Schütky; die Orgel spielte Herr F. Krauss; die gründlich einstudirten Chöre verliefen mit grosser Präcision. Es war ein hoher Genuss. Erst einmal hatte früher (1861) der Verein das Oratorium gebracht, so dass es für viele Zuhörer neu war. Den Passionen gegenüber, welche nirgends Blechinstrumente haben, zeigt Bach hier (wie in der H moll-Messe und in manchen Cantaten), dass er, wo es sich um erhabenen Jubel handelt, seine drei Trompeten mit derselben Macht wirken lässt wie Händel. Bekanntlich besteht das Oratorium (componirt 1734) aus sechs Theilen, ursprünglich bestimmt für die drei Weihnachtsfesttage, den Neujahrstag, den Sonntag nach Neujahr und das Fest der Erscheinung Christi, und die Worte (in den erzählenden Recitativen aus den Evangelien des Lucas und des Matthäus) sind den betreffenden Tagen angepasst. Bach selbst aber hat die Theile zu einem

*) Im ersten Abschnitt dieses Artikels (Nr. 29) sind einige sinnstörende Druckfehler stehen geblieben.

Spalte 461, vor dem Notenbeispiel, ist nach »nicht« ausgefallen: ertönt (und Komma).

Sp. 462, Z. 2, muss es heissen verkennen (statt erkennen).

Sp. 462 fehlt in der dritten Zeile des vorletzten Absatzes (nach dem Worte »Symphonie«): von Mozart.

Ganzen zusammengefasst unter dem Titel: *Oratorium Tempore Nativitatis Christi*, nur die einzelnen Bestandtheile durch *Feria* 1, *Feria* 2 u. s. f. unterschieden. Der vierte (kürzeste) Theil blieb diesmal weg, hauptsächlich in Rücksicht einer zu langen Dauer des Ganzen; auch in den übrigen Theilen wurden einige Arien ausgelassen, wie es fast bei jedem grossen Werke Bach's geschehen muss. Der zweite Theil, die Geburt Christi behandelnd, wird besonders anziehend für solche Hörer gewesen sein, welche von einem polyphonen Chor nur den allgemeinen Eindruck des Kunstvollen und Grossartigen empfangen ohne der polyphonen Arbeit näher folgen zu können; denn er enthält (ausser den Recitativen und einer weggelassenen Tenor-Arie mit schwierigen Coloraturen) blos einen Chor jener Art (»Ehre sei Gott«), daneben drei Choräle und zwei Nummern von so einfacher Lieblichkeit, wie solche Zuhörer sie bei Bach wohl nicht gesucht hätten, nämlich ein Pastorale des Orchesters und die einem Wiegenlied gleichende Alt-Arie: »Schlafe, mein Liebster, geniesse der Ruh'«. Wegen Identität des Bibeltextes lädt dieser Theil ein, ihn mit dem entsprechenden Abschnitt in Händel's Messias (1741) zu vergleichen. Beide werden durch ein Pastorale im $^{12}/_{8}$-Takt eingeleitet; das Händel'sche ist eben so lieblich wie das Bach'sche, aber kürzer und mehr volksmässig, auch in der Orchestrirung anspruchsloser, hat blos Streichinstrumente, während bei Bach zu diesen noch 2 Flöten, 2 *Oboe d'amore* (jetzt vertreten durch Clarinetten) und 2 *Oboe da caccia* (ersetzt durch englisch Horn) hinzutreten. (Vom Effect dieser Instrumentation kann ein Clavierauszug keine entfernte Vorstellung geben.) Händel folgt in der Erzählung von dem Erscheinen des Engels bis zum Chor ununterbrochen dem Evangelisten, wobei das Secco-Recitativ zweimal (zuerst den Himmelsboten und dann die flügelschlagende Schaar ankündigend) zu einem accompagnirten wird. Bei Bach hat die Erzählung Einschaltungen durch den Textdichter erfahren; es ergiebt sich nachstehende Gliederung. 1) Sinfonia (Pastorale); 2) Recitativ des Evangelisten (»Und es waren Hirten ꝛc.« bis »und sie furchten sich sehr«); 3) Choral (»Brich an, o schönes Morgenlicht, und lass den Himmel tagen! Du Hirtenvolk, erschrecke nicht« u. s. f.); 4) Evangelist fährt fort bis: »euch ist heute der Heiland geboren . . . in der Stadt Davids« (Recitativ mit Begleitung der Geigen); 5) Betrachtungen des Dichters (Bass-Recitativ, von Blasinstrumenten begleitet); 6) die ausgebliebene (wenig erquickliche) Tenor-Arie; 7) Evangelist (»Und das habt zum Zeichen: ihr werdet finden das Kind . . . in einer Krippe liegend«); 8) Choral (»Schaut hin, dort liegt im finstern Stall« u. s. w.); 9) Bass-Recitativ mit Blasinstrumenten und figurirenden Violoncellen (»So geht denn hin, ihr Hirten, dass ihr das Wunder seht; und findet ihr des Höchsten Sohn in einer harten Krippen liegen, so singet ihm bei seiner Wiegen . . . dies Lied zur Ruhe vor«); 10) Schlummer-Arie (»Schlafe ꝛc.«); 11) Evangelist (»Und alsobald ꝛc.«); 12) Chor (»Ehre sei Gott«). Dieser Chor bietet eine Analogie mit dem Händel'schen darin, dass zu den Worten »und Friede auf Erden« plötzlich ein Piano eintritt, bei Händel mit möglichster Ruhe, bei Bach mit sanfter Bewegung, die noch eindringlicher zu Herzen geht. Im Uebrigen sind die beiden Bearbeitungen grundverschieden. Bach behandelt den Chor durchweg polyphon, Händel erst von der Stelle an: »und den Menschen ein Wohlgefallen«. In der Instrumentirung benutzt Jener 2 Flöten, 2 *Oboe d'amore*, 2 *Oboe da caccia*, Dieser 2 Trompeten und keine Holzblasinstrumente. Nach dem Chore kommt im Weihnachtsoratorium noch ein kurzes Bass-Recitativ (»So recht, ihr Engel, jauchzt und singet! . . . Auf denn, wir stimmen mit euch ein ꝛc.«) und als Schluss des Theils ein kräftiger figurirter Choral mit orchestralen Zwischenspielen, welche aus dem Hauptmotiv des Pastorale gebildet sind und andeuten sollen, dass die oben (9) angeredeten Hirten singen. Solche mit Zwischenspielen (und Vorspielen) begabte Choräle finden sich auch als Schlussnummern des ersten, vierten und sechsten Theils; bei einem derselben sind zu den Zwischenspielen 2 obligate Hörner und 2 Oboen verwendet, bei den anderen 3 Trompeten und Pauken, besonders glänzend in dem langen Vorspiel des Choralchors, der den Schluss des Ganzen darstellt. — Für das Weihnachtsoratorium sind, nach dem Gebrauche jener Zeit, ältere Compositionen Bach's wieder verwerthet; im Vorbericht zur Partiturausgabe der Bach-Gesellschaft giebt W. Rust Nachrichten darüber. Wie wir von Händel eine Art Intermezzo: »Die Wahl des Herkules« aus dem Jahre 1750 besitzen (Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft, Bd. XVIII), so hatte auch Bach unter dem nämlichen Titel ein »*Dramma per musica*« (nach einem Text von Picander) geschrieben, welches 1733 zu Ehren des Erbprinzen von Sachsen aufgeführt worden war. Aus dieser Composition sind sechs Nummern in das Weihnachtsoratorium übergegangen, darunter jene Schlummerarie, doch mit Aenderungen; im Drama war sie in B-dur von einem hohen Sopran zu singen, nur vom Streichorchester begleitet, im Oratorium geht sie (für Alt) aus G-dur und die Instrumentation ist bereichert; sie hat hier 2 Flöten, und mit den Violinen sammt der Viola laufen in den Ritornellen eine *Oboe d'amore* und 2 *Oboe da caccia* (ohne selbständige Stimmen). Vier weitere Nummern sind einer Cantate: »Der Königin zu Ehren« (gleichfalls 1733 componirt) entnommen, eine andere der »Cantata gratulatoria in adventum regis«. (Die drei genannten Werke befinden sich in den Originalpartituren auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin.) — Ueber den Verfasser des Textes zum Oratorium, welcher ohne Zweifel auch an den aus früheren Compositionen herübergenommenen Stücken die Aenderungen der Worte, wo solche nöthig waren, besorgt hat, ist bei Rust nichts gesagt. Die Wahl dieser Stücke und die Orte ihrer Einfügung muss Bach selbst bestimmt haben, denn dem unbekannten Textdichter fehlte es offenbar an musikalischem Verständniss. Dies erhellt schon aus einem einzigen Falle, welcher an sich anführenswerth ist. Der erste, ursprünglich der Cantate »Der Königin zu Ehren« angehörige Chor hebt an mit einer Instrumentaleinleitung von 32 Takten, deren vier erste sich in vollständiger Partitur auf zwei Notenzeilen geben lassen.



Zum fünften Takt aber setzen die drei Trompeten mit der Intrata ein:



während die Pauke fortwirbelt und gleichzeitig die Streichinstrumente kraftvolle Zweiunddreissigstelläufe vollführen, auch die Holzbläser sich betheiligen. In pompösem Zuge geht es fort, bis die Singstimmen beginnen. Ihr Eintritt ist wieder von nur wenigen Instrumenten begleitet und lautet so:



Mit dem hier geschriebenen Sopran singen Alt und Tenor im Einklang, der Bass in der Octave. Denkt man sich auf das erste Achtel des ersten Taktes den Ddur-Accord hinzu, mit welchem das Vorspiel (volles Orchester) noch in den Singchor übergreift, ferner durch denselben Accord im dritten und fünften Takt je das erste Achtel markirt (doch nur von Bässen und Geigen), so hat man für die sechs Takte die ganze Partitur. Mit dem siebenten Takt gehen die Singstimmen auseinander, die Violinen nehmen ihre Zweiunddreissigstel-Passagen wieder auf, die Trompeten und Pauken ihre Intrata; es entwickelt sich einer jener grossen Eröffnungschöre wie man sie zu Bach'schen Werken kennt. Aber in den oben skizzirten Anfängen des Vorspiels und des Chorgesangs ist Dreierlei höchst auffallend: erstlich das Hervortreten der Pauken, die wie ein spärlich begleitetes Solo-Instrument behandelt sind, dann die tiefe Lage der Soprane, aus welcher weder Jauchzen noch Frohlocken klingt, endlich ein bei Bach unerhörter Declamationsfehler, indem der Anruf »Auf« dem schlechten Taktthell übergeben ist. Man stutzt und sinnt. Nun finden sich in Rust's Vorwort ganz beiläufig und ohne weitere Bemerkung die Eingangsworte der Cantate, für welche der Chor zuerst componirt wurde; sie heissen: »Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten«. Da haben wir die Erklärung zu Allem. Was vor einem mit diesen Worten unbekannten Hörer als Räthsel steht, ist eine artige, echt Bach'sche Illustration; die Pauken produciren sich, darauf die Trompeten; die Sänger ermuntern beide in adäquaten Tönen und Formen. Rust sagt uns in anderem Zusammenhange, in der Originalpartitur sei bei »Jauchzet, frohlocket« der Sopran durch kleine Noten um eine Octave erhöht, — ob von fremder Hand, getraut er sich nicht zu entscheiden, glaubt aber an Fälschung und meint: »zunächst spricht gegen diese Correctur die Frage, warum Bach, hätte er nichts als Kraft in dieser Stelle beabsichtigt, nicht auch Alt und Bass eine Octave höher gelegt hat.« Schliesslich findet er seine Meinung in der Urcomposition bestätigt. Dort liegt aber eben die Sache ganz anders, und ich möchte nicht behaupten, dass die Aenderung nicht von Bach selbst herrühren könne. Wie dem auch sei, jedenfalls geht durch die neuen Worte die enge Zusammengehörigkeit mit der Musik verloren durch Ungeschicklichkeit des Textbearbeiters, der in einem Preis- und Jubelchor wahrscheinlich die Pauken und Trompeten bei besserer Einsicht leicht hätte retten können. Und Bach liess sich das gutmüthig gefallen; ein reicher Mann beachtet kleine Verluste nicht. Ich möchte aber sehen, welchen Lärm mancher Componist der neuesten Zeit aufschlagen würde, wenn man ihm ein musikalisch ausgemaltes Wort durch ein nicht mehr passendes ersetzen wollte!

Berichte.

Kopenhagen, 20. Juli.

(*Ant. Rée.*) Das Ende der Wintersaison verlief ohne besondere Vorkommnisse, sowohl in Betreff der Opernvorstellungen wie der Concerte. Zu Anfang der Saison war, was schon früher mitgetheilt, Sarasate hier; es hiess, er würde seinen Besuch im Laufe des Winters erneuern, was indess nicht geschah. Auch andere Künstler des Auslandes, deren Ankunft prophezeit war, blieben aus. Dagegen versuchten sich mehrere unserer einheimischen Kräfte im Concertgeben; es gelang z. B. der Pianistin Sophie Olsen eine besuchte Soirée musicale zu Stande zu bringen. Sie spielte u. a. das Concert in E-moll von Chopin und trug einen Theil desselben, besonders die zwei ersten Sätze, mit gutem Verständnisse und befriedigender Klarheit und Deutlichkeit in den vielen, fast zu vielen Passagen vor. Beeinträchtigt wurde übrigens die Vorführung dieses brillanten und eleganten Stückes durch die Auslassung der Orchesterpartie, die nur ungenügend durch Hülfe eines zweiten Pianos zu ersetzen ist. Eine weniger ansprechende Leistung war die Ausführung der Cismoll-Sonate von Beethoven; der letzte Satz derselben kam jedenfalls zu überstürzt zum Vorschein.

In unserer Opernwelt herrschte seit Neujahr ein recht reges Leben, aber die Vorkommnisse betrafen nur Wiederaufnahmen bekannter Opern. Ein paar Debutanten traten in »Faust« auf; von diesen gefiel besonders ein Fräulein Rosenstand als Siebel. Die Stimme dieser noch ganz jugendlichen Erscheinung hat einen angenehmen Timbre, und sowohl die gute Intonation als die Feinheit des Vortrags lassen eine befriedigende Zukunft auf gesanglichem Boden voraussagen.

Die Saison des königlichen Theaters wurde im Uebrigen mit einer sehr guten Vorführung des Sommernachtstraums beschlossen. Die feine und charaktervolle Musik von Mendelssohn-Bartholdy trug nicht wenig dazu bei, den vielen Aufführungen dieses phantastischen Bühnenstücks einen besonderen Glanz zu verleihen. Die Ausstattung desselben war ausserdem, wenn man unsere sonst ziemlich pauveren Verhältnisse in dieser Richtung als Maassstab anlegt, eine besonders brillante.

Am Schlusse der Saison verabschiedete sich wegen kränklicher Umstände eine unserer besten Sopran-Sängerinnen, Frau Anne Levinsohn, die seit 1862 der Oper angehörte. Besonders im Soubrettenfache leistete sie Lobenswerthes. Eine andere unserer beliebten Sängerinnen, Fräulein A. Schou, die zur Zeit mehrere Male im Covent-Garden in London mit Beifall aufgetreten ist, wird sie wahrscheinlich ersetzen, und was die Frische der Stimme anlangt, dürfte sie jedenfalls vor der Levinsohn einen Vorzug haben.

Unsere Universität beging zu Anfang des vorigen Monats (5. Juni) die 400jährige Feier ihres Bestehens. Anlässlich dieses ungewöhnlichen Festes im Bereiche der Wissenschaft, hatten zwei unserer bekanntesten Componisten, die Herren J. P. Hartmann (Vater von Emil Hartmann) und Nils W. Gade den Auftrag, zwei grössere Gesangwerke zu produciren, die bei dieser Gelegenheit durch Aufwand vielfältiger Vocal- und Instrumentalkräfte zur Aufführung kamen. Herr Gade leitete selbst die Aufführung seiner Composition, und sowohl diese, Festmusik benannt, als die Cantate Hartmann's haben grossen Anklang gefunden.

Die Tivoli-Concerte bieten zur Zeit gute Aufführungen, theils gefälliger, theils ernsterer Instrumental-Compositionen. Professor Brenner leitete während der letzten 14 Tage das dortige Orchester und bewährte seinen Namen als tüchtiger Dirigent.

Ein gewisses Aufsehen hat es hier in musikalischen Kreisen erregt, dass die Musikalien-Firma Wilhelm Hansen den Verlag zweier bedeutenden Musikverleger und deren Lager für die Summe von 120,000 Kronen angekauft hat. Durch diesen Ankauf wird vorläufig die Anzahl der hiesigen Musikalienhandlungen auf zwei beschränkt werden (W. Hansen und C. Plenge).

---

[169] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Zwanzig beliebte Stücke

aus verschiedenen Opern
von

W. A. MOZART.

Als kleine leichte Duette für
zwei Violoncelli
eingerichtet
und genau mit Fingersatz, Bogenstrichen etc. versehen
von

Carl Schröder,

Professor am kgl. Conservatorium für Musik zu Leipzig.

Op. 52.

Heft I. No. 1—10. Pr. 2 ℳ. Heft II. No. 11—20. Pr. 2 ℳ.

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

AUSGABE C. F. KAHNT.

[170]

Mendelssohn's

sämmtliche

Lieder ohne Worte

für das Pianoforte
herausgegeben, mit genauem Fingersatz versehen etc.
von **S. Jadassohn,**
Lehrer am Kgl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Brochirt:

Volks-Ausgabe. 4°. ℳ 1,50.
Pracht-Ausgabe mit Portrait des Componisten ℳ 3,—.
Pracht-Ausgabe ohne Portrait ℳ 2,—.

Gebunden:

Volks-Ausgabe 4° . . . . ℳ 3,—.
Pracht-Ausgabe mit Portrait des Componisten ℳ 4,50.
Dies. Pracht-Band mit Goldschnitt . . . . . ℳ 6,—.
Pracht-Ausgabe ohne Portrait . . . . . . ℳ 3,50.
Dies. Pracht-Band mit Goldschnitt . . . . . ℳ 5,—.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.

LEIPZIG. **C. F. KAHNT,**
F. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[171] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

Tänze

für Pianoforte zu vier Händen
von

Woldemar Bargiel.

Op. 24.

Für Pianoforte zu vier Händen, mit Violine und Violoncell ad libitum eingerichtet von **Friedrich Hermann.**

Pr. 4 ℳ 50 ₰.

[172] Soeben erschienen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

Zwei Trios

(Herrn Concertmeister Engelbert Röntgen zugeeignet)
für

Violine, Viola und Violoncell

von

Heinrich von Herzogenberg.

Op. 27.

No. 1 in Adur. Partitur und Stimmen 6 ℳ. No. 2 in Fdur. Partitur und Stimmen 6 ℳ.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[173] **Concertdirectionen, Orchestervereinen etc. etc. empfehlen wir das in unserem Verlage erschienene Werk:**

Feierliche Scene und Marsch

für grosses Orchester
componirt von

ISIDOR SEISS.

Partitur ℳ 6. —. netto. Orchesterstimmen ℳ 11. —.

Gelegentlich der ersten Aufführung in dem Gürzenich-Concert in Cöln berichten dortige Zeitungen:

1. Diesmal wurden wir mit rauschendem Trommelwirbel, mit mächtigen Posaunen- und Tubenstössen empfangen. Herr Professor Isidor Seiss liess nämlich zu Beginn seinen Festmarsch aufführen, den er kürzlich componirt hat. Mit dem Namen Festmarsch bezeichnet man das Orchesterstück allerdings nicht hinreichend genau, es ist vielmehr ein kleines Drama, eine Reihe von Tonbildern von verschiedenartigen Scenen mit vorwiegendem Marschcharakter. Das Stück ist geschickt und gewandt ausgeführt und erntete warmen Beifall von Seiten der Zuhörer.

2. Zu Eingang des Concerts brachte Prof. Isidor Seiss seine neueste Composition »Feierliche Scene und Marsch für Orchester«, unter eigener Leitung zu Gehör, ein Musikstück, welches, wenn auch etwas wagnerisch angekränkelt und nicht frei von Bizarrerien, doch vermöge seiner gediegenen geistreichen Factur und seiner brillant colorirten Orchestrirung die Beachtung der Concert-Directionen verdient, und das um so mehr, als es, abgesehen von Ouverturen, an brauchbaren kleineren Orchestersätzen wirklich fehlt.

3. Die Zuhörerschaft wurde gleich durch das erste Musikstück in eine Art von Feststimmung versetzt. Herr Prof. Isidor Seiss hatte eine »Feierliche Scene und Marsch« componirt. Das Stück kam zuerst bei der Brener-Feier in der musikalischen Gesellschaft zur Aufführung und hatte sich dort so grossen Gefallens zu erfreuen, dass allgemein der Wunsch rege wurde, dasselbe mit grösseren Mitteln, auf welche es auch berechnet war, zu hören. Ueberdies ist die Composition zu werthvoll, um als blosses Gelegenheitsstück sofort wieder zu verschwinden. Das Stück ist ganz im Geiste der Neuzeit gedacht und mit den glänzenden Mitteln, über welche die heutige Orchestertechnik gebietet, ausgeführt. Es weht durch die ganze Composition ein festliches Gefühl. Wenn auch nicht immer neu und stellenweise an den »Meister« erinnernd, ist Seiss doch stets nobel, interessant und nie »geistreich langweilig«. Gleich dem Wagner'schen »Kaiser-Marsch« hat die Composition keine geschlossene Form und erscheint ohne erläuterndes Programm etwas zerstückt. Immerhin haben wir in dieser effectvollen Composition ein Stück gewonnen, welches bei festlichen Gelegenheiten mit Wirkung verwandt werden könnte. Wenn uns wieder einmal hohe Gäste beehrten, hätten wir nicht nöthig, zu einer Jagd-Ouverture zu greifen, in welcher die Rüden den Besuch mit Gebell begrüssen. Gegen den Schluss bekommt das Stück durch das Wirbeln der Trommeln einen militairischen Anstrich. Herr Seiss, bereits bei seinem Erscheinen warm begrüsst, wurde unter anhaltenden Beifallsbezeugungen gerufen.

Die Verlagshandlung sendet den Herren Kapellmeistern die Partitur gern zur Ansicht.

Berlin.

Verlag der **Schlesinger**'schen Buch und Musikhandlung.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. August 1879. **Nr. 32.** XIV. Jahrgang.

Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kusser's bis zum Tode Schott's. (1695—1702.)

(Fortsetzung.)

85. Il triumfo del Fato. Oder das Mächtige Geschick bei Lavinia und Dido, wie solches am 15. Novembris als den glorwürdigsten Namenstag . . . Leopolds in allerunterthänigstem Gehorsam auf dem Hamburgischen Schauplatz in einem Singespiel aufgeführet worden. Im Jahr 1699. 22 Bl. 3 Acte. 10 Verwandlungen. 68 Arien, nur 4 in der Rundstrophe.

Dies war wieder eine von Hannover herüber geholte, durch Fiedler verdeutschte Oper, deren Autoren ebenfalls Ortensio und Steffani waren. Weil das Stück hier zum kaiserlichen Namenstage gegeben wurde, fügte man einen Schlussauftritt hinzu, Jupiter in seinem Palast darstellend, der von Postel herzurühren scheint.

Das Spiel selber weicht von dem sonst auf italienischen und deutschen Theatern Gebräuchlichen wieder sehr ab. Hannover war, wie schon die obigen Stücke erkennen liessen, stark in Zaubereien und sonstigem Beiwerk, aber schwach, sehr schwach in der Fortleitung der dramatischen Handlung. Dido ersticht sich auch keineswegs, sondern freiet den Jarbas, wie Aeneas die Lavinia, und wenn sie nicht gestorben sind so leben sie heute noch. Die Arien weichen ebenfalls in ihrer strophischen Anordnung durchweg von dem sonst Ueblichen ab; Hannover war eben eine Besonderheit im italienisch-deutschen Musikreiche. Die Sprache ist mitunter nicht übel; z. B.

Aria.

Der Blumen Zierde,
Die kaum aufgangen,
Wenn schon ihr Prangen
Verweikt und fällt:
Stellt vor die Würde
Und Pracht der Welt. (II, 16.)

Bei der Besprechung der erhaltenen Musik werden wir auf dieses Stück zurückkommen.

So schloss das Jahr 1699 und mit diesem zugleich das in musikalischer Hinsicht unendlich versuchsreiche siebzehnte Jahrhundert.

86. La forza della Virtù. Oder die Macht der Tugend. In einem Singespiel vorgestellet und aus dem Italiänischen ins Teutsche übertragen. Im Jahr 1700. 35 Bl. Vorwort und 3 Acte. 13 Verwandlungen. 45 Arien, 12 in der Rundstrophe.

Wie Mattheson im »Patrioten« erzählt, hatte Keiser das Stück bei seiner Abwesenheit von Hamburg componirt und Bressand dasselbe übersetzt; demnach mag diese gemeinsame Arbeit in Braunschweig entstanden sein. Es war für die Direction eine Glücksoper, die »vor andern ausnehmend war und ein gantz Jahr neu hiess«. (Mattheson, Patriot S. 184.) Bressand's Uebersetzung ist nicht tadellos, aber doch im Ganzen vortrefflich und stellt sich Franck's Uebertragung der Semele (s. Nr. 16 vom Jahre 1681) würdig an die Seite. Das mit so allgemeinem Beifall aufgenommene Spiel steht geistig sehr tief, ist aber an Decorationen glänzend ausgestattet und ein Rührstück ersten Ranges. Der castilische König Fernando verschreibt sich die französische Prinzessin Clotilde zur Gemahlin, verliebt sich aber inzwischen in ein Fräulein Anagilda, die ihn listig soweit zu entflammen weiss, dass er sie krönen und Klotilde tödten lassen will. Die auserlesensten Quälereien werden herbei gesucht, um schliesslich die »Macht der Tugend« in Klotilde siegen zu lassen, die doch schon von Anfang an in den Augen der Zuschauer fleckenlos dasteht. Die hierbei vorfallenden rohen, sinnlich erschütternden Effecte, hochnothpeinlichen Gerichtsscenen u. dgl. geben der Musik hinreichend Gelegenheit zu wechselvollen Darstellungen. Das Stück wird von Bressand ausgewählt sein, denn es ist so durchaus seiner Natur gemäss, dass er es selber könnte geschrieben haben. Veräusserlichung der Handlung und Wirkung mit allen Mitteln — dies ist das, was unter den damaligen Theaterspielen das gegenwärtige Stück noch besonders kennzeichnet.

Von Bressand's Sprache einige Proben. Clotilde sagt, als Rodrigo ihr Liebesanträge macht:

Hältst du mich für so leicht? thust du mir solchen Hohn?
In Frankreich bin ich aus sehr hohen Stammen,
Und in Kastilien trag ich die Kron,
Und dennoch hat dich diss nicht abgeschreckt? (I, 12.)

Und kurz darauf:

Du Tugend, du allein,
Die du niemals kannst welken noch verderben,
Solist meiner Sinnen Richtschnur sein. (I, 12.)

Rodrigo hat später Gelegenheit, der gemisshandelten Clotilde tröstend zuzusingen:

Aria.

Von dem Himmel, von den Sternen
Will ich einig Hülfe hoffen;

Er kann wenden,
Er kann enden,
Was für Unstern uns betroffen.
Wenn sich Schutz und Trost entfernen,
Steht bei ihm noch Rettung offen.
Von dem Himmel: Da Capo. (II, 10.)

Als endlich Fernando durch den Brief der Clotilde an ihren Vater beschämt, besonders aber noch durch ihre Beschützung seiner Person umgewandelt wird: da bittet sie ihn, zu reden, zuerst im Recitativ, sodann in einem reizenden, neu gearteten Duett:

Aria.

Clotilde. Ach redet, ihr Lippen,
Antwortet.
Fernando. Und was?
Clotilde. Verbannet und brechet
Das Schweigen, ach! sprechet,
Ihr purpurne Klippen,
Mich tödtet eur Hass.
Ach redet, ihr Lippen,
Antwortet.
Fernando. Und was? (III, 5.)

Nachdem der Kreislauf aller möglichen und unmöglichen Vorgänge durchgemacht ist, erschallt zum Schluss von allen Personen Clotilden's Lob; auch die »Tugend« und der Flussgott mit seinen Nymphen stimmen ein.

Wenn leichte lustige Stoffe flott gehalten werden, so ist kein Harm dabei. Aber wenn ein Spiel von der »Macht der Tugend« in dieser rohen Veräusserlichung sich ergeht, so deutet das auf eine allgemeine Verderbniss des Geschmackes. Der Verfall dieser Bühne war nach derartigen Lieblingsstücken leicht vorher zu sagen.

87^A. Der gedemüthigte Endymion. (1700.) 23 Bl. 3 Acte. 3 Verwandlungen. 41 Arien, 11 in der Rundstrophe.

87^B. Der siegende Phaëton. 1702.

Beide Textbücher sind nur im Titel und nach der Jahreszahl verschieden, aber im Inhalt gleich; der »Phaeton« enthält ausserdem die Bemerkung: »Die Musique zu dieser Opera ist von Herrn Capellmeister Keiser gesetzet«. Die »Poesie« war nach Mattheson's Angabe von einem Herrn Nothnagel. Nur dieses eine Stück kam im Jahre 1700 noch zum Vorschein. Neben der »Macht der Tugend« wusste auch dieser Nothnagel eine gewisse Anziehungskraft auszuüben. Oben sind 3 Verwandlungen angegeben, doch ist eigentlich fast jede neue Scene eine neue Verwandlung; die Geschichte spielt ausschliesslich unter Göttern und die Maschinen sind in beständiger Bewegung.

Endymion, der den Mond als Eigenthum erhalten, ist mit seinem Erbtheil nicht zufrieden, sondern will Phaetons Sonne haben, zunächst aber — um nach und nach zum Ziel zu gelangen — den der Venus zum Sitz angewiesenen, dem Phaeton zugeordneten Morgenstern wegschnappen. In Folge dessen hält Jupiter Gericht. Vier Satyre, nachdem sie ein Ballet aufgeführt haben, setzen den göttlichen Gerichtssaal in Ordnung: »Der eine bringt ein Stundenglas, der andere das Protocoll, der dritte das Dintenfass, der vierte eine grosse Schreibfeder, welches sie mit der Final-Cadence auf den Tisch setzen.« (II, 4.) Momus führt das Protocoll. Erkenntniss: Venus behält ihren Stern; Endymion und Phaeton bekommen wegen der Unruhen, die sie erregen wollen, einen gelinden Rüffel; übrigens soll alles beim Alten bleiben. Beide verdriesst die Entscheidung;

Der Spruch ist weder warm noch kalt (III, 3)

murrt Phaeton, und sie fangen Krieg an. Dieser Krieg, mit Millionen ausgefochten, kann natürlich nicht auf die eigentliche Scene kommen; man hatte aber die geniale Idee, ihn in die Rumpelkammern zu verlegen. Die Beschreibung davon lautet: Nachdem zum Schutz der Venus der Morgenstern »mit Wolken umgeben und das ganze Theatrum dunkel« wird, »fängt sich oben auf dem Boden des Theatri die Schlacht an, mit grossem Rumoren, Schiessen und Schlagen, unter welchem viele Schwärmer aufs Theatrum fahren, vorher aber gehet eine Symphonia Furiosa. Nachdeme dieses eine Weile gewähret, höret man einen Theil auf eine Ecke des Bodens laufen, worauf von den Musicis im parterre durch Hautbois die Retraite geblasen wird: Währender Schlacht gehen Trompeten und Heer-Paucken.« (III, 6.) Dieser wüste Spectakel wird dem Publikum entschieden mehr Vergnügen gemacht haben, als alle sogenannten Schlachten bei offener Scene, und es wäre vielleicht der Ueberlegung werth, ob man nicht auch, wie einen Fechtboden, so einen Schlachtboden für derartige Fälle sich einrichten sollte. Phaeton siegt endlich, worauf Jupiter die Ruhe wieder herstellt. Diese Narrenspossen, die in einer modernen Operette vielleicht ganz am Orte sein möchten, werden hier mit langweiliger Ernsthaftigkeit behandelt. Dabei kann Nothnagel nicht einmal richtig scandiren, weder in der Arie noch im Recitativ; die Arientexte sind grösstentheils verkrüppelt. Von klaren, gut ausgedrückten Gedanken ist natürlich nirgends etwas zu sehen. Den ersten Act beschliesst ein »Ballet von 4 Winden«; den zweiten eine »Entré von Scharamuzzen und Harlequin«. Als eine grosse Rarität ist aber anzusehen Act I Sc. 4 das »Ballet von einer Nachteule und 4 Fledermäusen, nach der Melodie der vorgesetzten Arie«, die Momus singt. Zu Diana und Pallas redet Jupiter, indem er sie küssen will, wie Bruder Liederlich. Man konnte schon etwas ertragen. Und wie die Erneuerung von 1702 zeigt, muss selbst dieses Stück einen nicht unerheblichen Beifall erlangt haben.

88^A. Das höchst-preissliche Krönung-Fest Ihr. Königl. Mayst. in Preussen ... wurde mit einem Ballet und Feuerwerk allerunterthänigst verehret auf dem Hamburgischen Schauplatz. 1701. 18 Bl. Vorrede, Prolog und 1 Act in 10 Scenen mit 4 Verwandlungen und 9 Balletten. 38 Arien, 7 in theils unvollkommener Rundstrophe.

88^B. (Neues Preussisches Ballet.) 1702.

Mit diesem Feststück auf die preussische Krönung begann das neue Jahr. Gegen Ende 1702 wurde es in ähnlicher Weise erneuert wie Endymion. Die Musik lieferte Keiser; der Text war abermals von Nothnagel, er ist auch ganz in seiner Art: abenteuerliche Erfindungen, breites Geschwätz, prosodische Unbeholfenheit. Die Vorrede sagt, mit dieser Kleinigkeit wolle man nur vorläufig seine »allerunterthänigste Devotion« ausdrücken, »in Meinung, aufs ehiste die Opera *Thassilo* vorzustellen, dessen Geschichte auf den Ursprung Ihro Königlichen Preussis. Maj. zielen, und deroselben zu Ehren ausgearbeitet worden.« Hieraus können wir entnehmen, dass Nothnagel ebenfalls den Text zu Thassilo verfertigte; das Stück gelangte aber nicht zur Aufführung und damit unterblieb die beabsichtigte grosse Huldigung. Vielleicht legte man auf derartige Hamburgische Loyalitäten in Berlin ebenso viel Gewicht, wie in Wien. Mit Thassilo gleichzeitig bereitete das Theater auch einen Herzog Philipp für Kaiser Leopold's Namenstag, aber der kaiserl. Gesandte verbot die Aufführung; s. unten Beatrix zum Jahre 1702.

In dem »preussischen Ballet« kommen einmal »Wenden und Wendinnen«, sonst aber nur Flussgötter tanzend vor. Es ist voll von widerwärtiger Schmeichelei. Der Prologus wird »durch einen Afrikaner abgesungen«; wahrscheinlich dachte Nothnagel an die Mohren, welche damals allgemein von fürstlichen Personen als Diener gehalten wurden. Das vorgesetzte Gedicht enthält eine »Ansprache von Teutschland« an den neuen preussischen König.

89. Störtebecker und Jödge Michaels. Erster Theil. 1701. 20 Blätter. Vorwort und 3 Acte. 11 Verwandlungen. 44 Arien, 29 in der Rundstrophe.

90. Störtebecker und Jödge Michaels. Zweiter Theil. 1701. 20 Blätter. 3 Acte. 12 Verwandlungen. 44 Arien, 31 in der Rundstrophe.

Nach Mattheson war die Poesie von dem Theatersänger Hotter, der später Cantor in Jevern wurde. (Patriot S. 184.) Richey dagegen nennt einen Cuno als Poeten; Mattheson dürfte hier besser unterrichtet gewesen sein, vielleicht aber hat der unbekannte Cuno an dem weitschichtigen Stücke mitgearbeitet. Die Composition lieferte der allbeliebte und jetzt fast unvermeidliche Reinhard Keiser.

Mit diesem Stoffe, der die berüchtigten hamburgischen Seeräuber darstellt, that man einen neuen Griff. Das Vorwort unterlässt nicht, daran zu erinnern. »Geneigter Leser. Bis daher hat man dir auf hiesigen Schauplatz theils die Gedichte der Heiden, theils die Geschichte grosser und mächtiger Potentaten, jezuweilen auch geringerer und niedriger Personen, in steter Abwechselung sehen lassen. Anitzo nehmen sich gar zwei Räuber (welchen Volk ohne dem kein Unterfangen kühn oder verwogen genug) die Freiheit, ihren unordentlichen und verkehrten Lebenswandel deinen Augen vorzustellen.« Zudem gereiche ja die Geschichte Hamburg zu unsterblichem Lobe. Ausführlich zu erzählen brauche er sie nicht, da sie hier wohlbekannt sei. Die mündliche Tradition vom Störtebecker war noch so lebendig, dass der Poet sagen konnte, gegenwärtiges Schauspiel fusse am meisten auf dem, »was man aus ungewisser Tradition von diesem Gesinde annoch zu erzählen weiss.« Uebrigens sucht der Poet sich einen Anstrich von Gelehrsamkeit zu geben; von den drei Einheiten hat er läuten hören, auch weiss er, dass u. a. die Franzosen die blanken Metzeleien hinter der Scene abmachen, das Geschehene dann durch einen Boten berichten lassen: »Alleine«, sagt Poeta, »weil dieses mehr der Weise der Redner, als einer würklichen nachahmenden Vorstellung würde ähnlich gewesen sein, hat man es vor besser zu sein erachtet, auf erwähnte Weise solches thätlich vorzustellen.« So singt denn Störtebecker im ersten Theil:

Aria.

So stürzet, so sprützet das Blut,
Das unseren Willen
Nicht denkt zu erfüllen,
Trotz denen so solches nicht sehen für gut:
So stürzet, so sprützet das Blut. (1. III, 9.)

Und »unter währender Aria sabelt Störtebecker die Köpfe [der Gefangenen] herunter, welche aus den Fässern gucken.« Eine Arie mit Köpfbegleitung!

Im zweiten Theil, wo sich das Blatt gewendet hat, erhält das grausig erregte Gemüth der Zuschauer die erforderliche moralische Satisfaction; denn den »Störtebecker und Jödicke Michael werden unterm Schall der Pfeifen und Trommel die Köpfe abgeschlagen und vorne an auf zwei Pfähle gesteckt, zu Ende des Theatri siehet man viele andere Pfähle mit Köpfen.« (2. III, 6.) Diese Scene geht bei Hamburg auf dem »Gross-Brock« vor sich; der ganze Rath und viel Volks ist anwesend. Die genannte Musik hat Störtebecker sich übrigens selbst erbeten, denn in der sechsten Strophe eines langen Gesanges sagt er:

Wann unsre Sterbens-Stunde dann
So feste schon gesetzet,
So gönnet doch, dass man
Der Pfeifen und der Trommel Schall,
Womit wir uns im Leben oft ergötzet,
Auch mög' im Tod geniessen,
Damit sie zum Gericht uns leiten
Und uns ein lustigs End bereiten. (2. II, 9.)

Von allen bisher aufgeführten Stücken ist dieses das roheste. Um der »Geduld nichtes in Weg« zu legen, bekennt Hotter, habe er die Stücke kurz gefasst, und dieses Lob soll ihm nicht geschmälert werden. Er schliesst seine Ansprache: »Es ist dis die allererste Probe einer ungeübten Feder, welche nichtes mehr wünschet und suchet, als so aufgenommen zu werden, dass sie nicht zugleich die erste und auch die letzte sein möge. Lebe vergnügt.« Ist aber doch die erste und letzte Probe geblieben. Diese ist ohne allen dramatischen Verstand, aber voll wüster Gemeinheit. Die Hoffnung, dass Hamburg in der Wahl und Behandlung der Stoffe sich jemals auf eigne Füsse stellen könne, ist schon durch dieses eine Stück gründlich zerstört. Hotter's Drama hatte trotz seiner Nichtigkeit indirect ein langes Leben, denn das sogenannte Volkstheater griff den Stoff begierig auf, weil er zu bluttriefenden Bildern und einigen prachtvollen Schlächtereien Gelegenheit gab.

91. Procris und Cephalus. 1701. 27 Bl. 3 Acte. 10 Verwandlungen. 55 Arien, 43 in der Rundstrophe.

Nach Mattheson's unzweifelhaft richtiger Angabe war diese Oper von Bressand gedichtet und von Bronner in Musik gesetzt. Richey schreibt auch Mattheson einen Theil der Composition zu, was hier um so weniger gegründet sein kann, weil das Stück schon 1694 in Braunschweig gegeben wurde. Es ist ein Seitenstück zu dem »Narciss« derselben Autoren und gleich diesem bereits in den »Jahrbüchern für musikal. Wissenschaft« S. 235—237 besprochen. Für Hamburg war es also nur einfache Entlehnung eines bereits 7—8 Jahre alten Singspiels. In der Behandlung, dem inneren Werthe und dem erlangten Beifall zeigt »Procris und Cephalus« sich dem »Narciss« verwandt. »Recht artig!« setzt Mattheson im Patrioten (S. 184) hinzu.

Bressand reinigte hiermit schon etwas die Luft vom »Störtebecker«. Dann kam auch noch sein Freund Postel und schenkte der Bühne nach längerer Ruhe wieder ein Gedicht, welches Keiser in Musik setzte. Es war gleich seinen voraufgegangenen Texten ein Gelegenheitsstück:

92. Die wunderschöne Psyche. Zu höchstem Gedächtniss des erfreulichsten Geburtstages der ... Königin in Preussen, ... Sophien Charlotten, welcher einfiel den 20. Octobris, in einem Singe-Spiel auf dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellet. 1701. 20 Bl. Vorwort und 3 Acte. 9 Verwandlungen. 60 Arien, 25 in der Rundstrophe.

Willkommen Postel! möchte man ausrufen, wenn man nach Durchwatung der voraufgegangenen Opernpfützen wieder ein Textbuch von seiner Hand erblickt. In dem kurzen und klaren »Vorbericht« sagt er: Diejenigen, welche die »Bücher der Alten zu lesen keine Lust haben, die können dieses Gedicht schön und weitläuftig ausgeführet finden in dem angenähmen Adonis des Italiänischen Poeten Marino, wie auch in einer Frantzösischen Opera dieses Namens und einer Italiänischen unter dem Titel: l'Amor inamorato«. Aber seine »Erfindung dieses Stückes ist mehren theils neu und hat mit den andern gleiches Inhalts wenig oder gar nichts gemein ... Was nun die Alten vor einen verborgenen Verstand unter diesem Bilde gehabt, nämlich wie Psyche die Seele; Cupido aber die himmlische Liebe vorstelle; Und wie derselben ihr Vorwitz die der Seele anklebende Unart; die beständige Liebe des Cupido aber die alles überwindende himmlische Sanftmuth vorbilde: solches leidet die Zeit nicht auszuführen, sondern nur zu erinnern, dass unter allen poetischen Gedichten wol kein schöners in dem Stück [d. h. in dieser Hinsicht vorhanden] sei.«

Psyche wird ihrer Schönheit wegen sowohl von dem Vater Philomedes wie auch von dem Volke abgöttisch geliebt, so dass man ihrem Bilde neben dem des Cupido im Tempel göttliche

Ehre erweist. Hierüber geräth Venus in Zorn und schickt Cupido sammt Mercur zur Erde, um die Vermessene zu strafen. Aber Psyche ist nicht vermessen, die Anbetung verblendeter Menschen verursacht ihr vielmehr tiefsten Schmerz: sie will geliebt, nicht angebetet sein. Gerade diese Opferscene offenbart die Schönheit und Unschuld ihres Wesens.

Fünfter Auftritt.

Philomedes, Psyche, Opferpriester, einige Hofdamen und Cavalliers mit vielem Volk.

Aria.

Chor der Priester. Unser Andacht, unser Leben,
Unsre Seel' ist dir ergeben,
Schönste Göttin dieser Welt.
Du bist aller Erden Wonne,
Du, du bist des Glückes Sonne,
Die dis Band in Ruh' erhält.

(Die Cavalliers und Damen tanzen.)

Ein Priester. Mach uns froh mit deinen Blicken,
Ein Priester. Lass uns deine Gunst beglücken,
Alle. Treibe weg was Unfall heisst.
Ein Priester. So soll Fett und Weihrauch glühen;
Ein Priester. Ja wir wollen uns bemühen,
Alle. Dir zu opfern Seel' und Geist.

(Wird wieder getanzet.)

(Unterdess dass die Priester den ersten Chor wiederholen, wird auf dem Alter der Psyche Weihrauch gestreut.)

Philomedes. Ist's jetzund Zeit, der Thränen Nass zu schütten,
Da jeder dir die Pflicht der Andacht giebt?
Psyche. Ihr solltet eh des Himmels Zorn abbitten,
Den man hier reizt, indem man mich betrübt.
Phil. Wiltu denn noch die Gaben nicht erkennen,
Des Himmels Hand dir so vollkommen schenkt?
Das heisst ja seine Mildigkeit verachten?
Psyche. Ihr müsst die Schönheit nur betrachten,
Die mir die Götter gönnen,
Als einen aufgethürmten Staub
Der gestern schön, und heut der Winde Raub.
Phil. Fürchstu denn nicht, dass es den Himmel kränkt,
Sein Ebenbild so zu verschmähen?
Psyche. Sein Ebenbild könnt ihr nicht sehen.
Denn solches ist der Seelen eingedrückt,
Die niemals Staub muss werden,
Wie dieser Leib, der nur von Asch und Erden.
Phil. Was Gott mit lauter Wunder schmückt,
Muss bei den Menschen ja in Ehren stehen.
Bedenk' es nur, du wirst dich anders fassen.
Psyche. Man wolle zum Gebet allein mich lassen. (I, 5.)

König, Priester und Volk gehen ab. Eine solche Natur kann durch Verkettung widriger Umstände wohl zeitweilig in Leiden gerathen, aber sie trägt die Bürgschaft eines guten Ausganges in sich. So ist auch der Fortgang des Spiels, und wir sehen hier an einem neuen Beispiele, wie gesund und innerlich sicher Postel seine Personen zu zeichnen weiss.

Cupido, im Begriff seinen Strafauftrag auszuführen, wird von Liebe zu der schönen Erdentochter ergriffen. Als Mercur dahinter kommt, eilt er zu Cupido's Mutter und denuncirt ihn. Herr Mercurius bildet in diesem Stück den trocknen Spassmacher, natürlich ohne sich solche Derbheiten zu erlauben wie Postel sie seinen kurzweiligen Dienern und Scheerenschleifern ungescheut in den Mund legt. Besonders ist die Scene, wo er der Venus den dummen Streich ihres Sohnchens hinterbringt und sie ermahnt von der Ruthe Gebrauch zu machen, sehr ergötzlich.

Aria.

Das Bübchen hat zu grob gefählt;
Wann seine Mutter weidlich schmählt,
Kann ich's ihr nicht verdenken.
Ich wollt ihm wieder zum Verdruss,
So wahr ich bin Mercurius,
Die Ruthe wacker schenken. (II, 5.)

Psyche gelangt in Cupido's himmlische Wohnung. Venus, um Rache zu nehmen, verwandelt sich in eine Nymphe und verleitet die Psyche, ihren Geliebten im Schlafe zu belauschen. Als Psyche dies thut und die unerwartet schöne Gestalt Cupido's erblickt, singt sie:

Aria.

Dich lieb' ich, schönste Liebe!
Dich lieb' ich bis in's Grab.
Ich bleibe dir ergeben,
Mein Leben!
Wann's Unglück noch so trübe,
Sag' ich dir nimmer ab.
Dich lieb' ich, schönste Liebe!
Dich lieb' ich bis in's Grab. (II, 10.)

Aber das Experiment hat üble Folgen, denn Amor entfleugt, und sie geräth in Noth, in eine wüste Gegend. Von der Venus wird sie jetzt verhöhnt. Weil sie aber standhaft und frei ihre Liebe zu Cupido bekennt, kommt nach einigen Wirrsalen und Quälereien durch die inständigen Bitten ihres Geliebten die Versöhnung zu Stande, und Venus sagt endlich:

So sei es dir und Psychen dann vergeben,
Ihr mögt hinfort vergnügt zusammen leben. (III, 6.)

Auch Vater Philomedes wird geholt, seiner Tochter und ihres Glückes sich zu freuen. Die letzte Scene nun, »da man oben den ganzen Himmel mit allen Göttern; in der Mitten den Cupido in seiner rechten Gestalt; unten die Helle und darin den Pluto und die Proserpina mit ihrem Gefolge siehet,« und an Personen »Jupiter, Cupido, Pluto, Proserpina, Venus, Psyche, Mercurius, Philomedes, Chor des Himmels, Chor der Hellen, Chor der Nymphen und Zephiren in der Luft, Chor der Menschen auf Erden« — ist als Schaustück wieder höchst glänzend und hat gewiss zur Entfaltung eines bedeutenden Pompes Anlass gegeben. Hier zum Schluss wird auch auf das Festereigniss, den Geburtstag der preuss. Königin, in einigen Schmeichelworten Bezug genommen, die indess zu harmlos sind, um das Spiel erheblich zu stören. Das Stück ist verhältnissmässig kurz; Sprache und Gruppirung sind für den Componisten sehr dankbar.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber gleichzeitige Hervorbringung doppelter und dreifacher Töne auf dem Horn.

Ueber ein akustisches Experiment oder Kunststück, welches auf dem Horn ausführbar und sicherlich schon seit langer Zeit geübt ist, aber erst vor einigen Jahrzehnten allgemeiner bekannt gemacht wurde, erhalten wir in der neuen Horn-Schule von Kling (s. die Anzeige derselben in der vorigen Nummer dieser Zeitung) unter obiger Ueberschrift folgende mittheilenswerthe Darstellung.

»Im Jahre 1843 fesselte der gefeierte Horn-Virtuose und Componist Vivier (Eugene) die öffentliche Aufmerksamkeit durch die gemachte Entdeckung eines akustischen Phänomens, dessen Entstehung noch nicht genügend erklärt war. Dieses Phänomen besteht in der gleichzeitigen Hervorbringung meh-

rerer Töne in der Röhre, welche einen Dreiklang bilden. (Uebersetzung der sich in Band 8, Seite 370 befindenden Erwähnung in Fétis' Universal-Biographie der Musiker.)

»Nichts leichter zu erklären als das. Zuerst verdient erwähnt zu werden, dass diese Entdeckung nicht Herrn Vivier zugeschrieben werden kann, das Phänomen war schon von C. M. von Weber gekannt, der es in seinem Concertino für Horn und Orchester angewandt hat, dann hatte schon lange Zeit vorher, ehe Vivier mit seiner, für sich in Anspruch genommenen Entdeckung Parade machte, der berühmte Hornist Dauprat den Mechanismus des Phänomens in seiner grossen Hornschule erklärt.

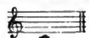
»Zu gleicher Zeit wo man einen Ton mit der Zunge oder den Lippen hervorbringt, kann man einen andern Ton singen, ganz gleich ob höher oder tiefer als der gespielte Ton. Schlägt man z. B. das *C* mit der Zunge an, und singt das eine Terz höher liegende *E* dazu, so kann man selbst chromatisch eine Kette aufsteigender Dreiklänge bilden.



Auf diese Art kann man auch die tiefere Note singen und dazu die höher liegende auf dem Instrumente spielen.



Wenn man die Grundnote auf dem Horne z. B. angiebt:



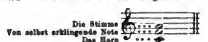
und singt die Sexte:



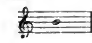
so erklingt die Quarte von selbst:



und man erhält den vollständigen Accord:



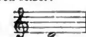
Ebenso wenn man *h* singt:



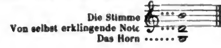
und spielt *g* dazu:



dann erklingt das *d* von selbst:



und man hat den Accord:



Selbst Accordreihen kann man auf diese Weise erklingen lassen:

Die Stimme
Von selbst erklingende Note
Das Horn

u. s. w.

Das Gleiche ist auch beim Septimen-Accord der Fall, welcher folgendermaassen hervorgebracht wird:

Die Stimme
Von selbst erklingende Note
Das Horn

Dieser Accord lässt sich auch tadellos auflösen:

Die Stimme
Von selbst erklingende Note
Das Horn

»Nach dieser Anweisung kann man Duetten oder Trios auf einem einzelnen Horne spielen, wenn man sonst guten Ansatz, eine ein wenig gewandte Stimme, mit gutem Gehör vereinigt, besitzt. Es wird dann möglich sein, recht gute und sogar recht hübsche Effecte zu erzielen, welche das Publikum entzücken, es aber vorzüglich durch seine Unkenntniss dieses akustischen Phänomens in Erstaunen setzen. Indess werden wirkliche Künstler derartige Productionen im Concertsaale stets verachten. Das Ganze ist mehr Schwindel und wird nie den Beifall wahrhaft gebildeter Leute oder den wahrer Kenner erhalten.« (Kling, Horn-Schule S. 58—59.)

Es ist wohl der Mühe werth, sich klar zu machen, weshalb dieses »Ganze« mit Recht Schwindel genannt werden darf. Denn die akustische Thatsache als solche, oder ihre Vorführung in musikalischen Beispielen, kann doch niemals ein Schwindel sein. Diese Titulatur tritt erst dann ein, wenn die betreffenden Phänomene an einem Orte producirt werden, wo künstlerische Leistungen zu erwarten sind. Vom Standpunkte der Kunst aus sind das lediglich akustische Spielereien, welche bei der wirklichen Musik niemals directe Verwerthung finden können. Handelt es sich also blos um die musikalische Illustration einer wissenschaftlichen Thatsache, so wird der Beifall »wahrhaft gebildeter Leute und wahrer Kenner« bei dem gelungenen Vortrage ebenso lebhaft und wohl noch lebhafter sein, als der der Ignoranten; handelt es sich aber um musikalische Faxen und Hexenkünste, so tritt freilich das Gegentheil ein. Hieraus kann man aufs neue ersehen, dass musikalische Akustik und musikalische Kunst zwei sehr verschiedene Dinge sind und dass die Theoreme der ersteren einer gründlichen Umschmelzung in dem künstlerischen Feuer bedürfen, um für die Musik brauchbar zu sein.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lehrbuch der Tonsetzkunst von **Anton André.** In gedrängter Form neu herausgegeben von **Heinrich Henkel.**
3. und 4. Abtheilung: Lehre der Nachahmung, des Canons und der Fuge.
Offenbach a. M., Joh. André. 1878.
VII und 163 S. gr. 8. Pr. 5 *M*. (Alle vier Abtheilungen zusammen 8 *M*.)

Als wir in Nr. 13 dieser Zeitung vom 27. März 1878 die neue Bearbeitung des André'schen Lehrbuches besprachen, lagen von derselben nur die beiden ersten Abtheilungen vor.

Inzwischen sind auch die 3. und 4. Abtheilung erschienen, welche das Werk vollständig machen.

Indem der bearbeitende Herausgeber bemerkt, dass der selige Autor es sich habe »angelegen sein lassen, die in älteren Werken über Canon und Fuge enthaltenen, zum Theil unklaren Begriffs zu sichten und mit dem ihm eigenen kritischen Urtheil auf einfache Grundsätze und hieraus abzuleitende Vorschriften und Regeln zurückzuführen« — glaubt Herr Henkel dabei »noch besonders betonen zu müssen, dass er sowohl in den früheren Abtheilungen wie in den hier vorliegenden nur die im älteren Lehrbuche zur Anschauung gebrachten Lehrmaxime zu vertreten hatte«. Und wir bescheinigen ihm hierbei noch ausdrücklich, dass er mit dieser, treu dem Original sich anschliessenden Bearbeitung ein gutes Werk gethan hat.

Das Material, welches in den beiden letzten Abtheilungen oder in dem vorliegenden Bande zur Behandlung kommt, bildet das ganze Reich der Nachahmung, also dasjenige, wodurch die Musik erst zur Kunst wird. So resolut drückt Herr Henkel sich freilich über diesen Gegenstand nicht aus; die Worte seines Vorwortes, welche er den nachfolgenden contrapunktischen Uebungen zur Empfehlung auf den Weg giebt, lauten vielmehr recht zahm und schüchtern. »Von Alters her bis zur Gegenwart — schreibt er — haben tüchtige Componisten, sowohl in ihren Vocal- als Instrumental-Compositionen hinlänglich den Beweis geliefert, wie die richtige Anwendung canonischer und fugirter Schreibart den Werth ihrer Werke nur erhöht und ihnen einen besonderen Reiz verliehen hat. Es ist daher jedem sich der Composition widmenden Tonkünstler anzuempfehlen, die Grundsätze und Regeln genannter Schreibart zu studiren und durch auszuarbeitende Beispiele sich anzueignen, damit er nach so erst gewonnener mechanischer Uebung im Stande ist, sich dieser contrapunktischen Setzart mit der erforderlichen Geistesfreiheit kunstgemäss und ästhetisch richtig zu bedienen. Aber auch dem nicht componirenden, sondern nur ausübenden Musiker wird diese Kenntniss von Wichtigkeit sein, weil er bei Leitung oder Ausführung contrapunktischer Compositionen im Stande sein soll, dieselben verständnissvoll zu behandeln.« Nun ist das Alles durchaus unanfechtbar, denn contrapunktische Uebungen sind nicht nur für denjenigen nützlich, der componiren will, sondern auch für sonstige Musiker, und einen anderen Weg zu ihrer Erlernung giebt es nicht, als die praktischen Versuche. Aber damit werden wir noch nicht weit gelangen. Der angehende Compositionsschüler fragt nicht nach dem, was für ihn in mannigfacher Hinsicht vortheilhaft sein mag, sondern nach dem, was zu schneller und gewisser Erreichung eines bestimmten Zweckes durchaus nothwendig ist. Er hält nun Umfrage in der gegenwärtigen Musik und findet die Meinung allgemein verbreitet, dass man in ihr etwas Erhebliches leisten könne, ohne sich mit den streng contrapunktischen Disciplinen zu plagen, ja dass die Arbeiten in diesen Disciplinen nach der Ansicht verschiedener Autoritäten die geistige Freiheit, welche bei dem Schaffen lebensfähiger Werke unerlässlich sei, sogar einenge. Derartige Meinungen hört er nicht nur von den Bekennern des äussersten Fortschrittes, sondern selbst von solchen, welche sich durch ihr Auftreten gegen die Zukunftsmusik einen gewissen Namen gemacht haben. Ergraute Hofkapellmeister, active und passive, geben ihm den dringenden Rath, die veralteten Wege des Contrapunkts nicht zu betreten, falls er den Wunsch hege, eine durchschlagende Oper zu produciren. Und welcher angehende Notenfabrikant hegte diesen Wunsch nicht? Was nun so von allen Seiten auf ihn einwirkt, das nimmt den jungen Menschen vollständig gefangen. Er bewegt sich mit den Uebrigen auf der allgemeinen Heerstrasse fort, concipirt grosse Werke, ohne die richtigen Elemente inne zu haben, verachtet als veraltet das was in der Kunst das köstlichste ist, und träumt von neuen, für unsere Zeit gültigen Gesetzen. Wir leben daher in einer Zeit, in welcher der Contrapunkt tief in Verfall gerathen ist; denn diejenigen Tonlehren, welche, oft einander befehdend, gegenwärtig von allen Dächern gepredigt werden, sind die *anti*-contrapunktischen.

Diesem Zustande gegenüber muss man den Muth haben, zunächst selbst zu erkennen und sodann auszusprechen, dass ohne die contrapunktische Nachahmung im weitesten und eigentlichen Verstande von einer Kunst der Composition überhaupt nicht die Rede sein kann. Hieraus folgt dann von selber die unerlässliche Nothwendigkeit solcher Uebungen. Die gegenwärtige Musikpraxis wird die Contrapunktsschüler zwar noch eine geraume Zeit auf Abwege zu locken suchen, aber von Jahr zu Jahr wird sich die Zahl der Standhaften mehren, welche auf jene Sirenen nicht mehr hören. Der Lehrer freilich muss kühn und sicher voranschreiten, selbst auf die Gefahr hin, dass ihm anfangs wenige folgen.

An einer Neubelebung des contrapunktischen Unterrichts hängt zu einem grossen Theile nicht nur die Zukunft, sondern auch die Vergangenheit unserer Kunst. Die ganze alte Kunst — mit Werken, deren Zahl und Grösse gleichmässig in Erstaunen setzt und denen gegenüber wir mit unseren Productionen wie Pygmäen erscheinen — ist so zu sagen die praktische Verherrlichung des Contrapunkts in seinen verschiedensten Gestalten. Diese Kunst tritt uns jetzt immer wieder näher — langsam zwar, weil die Hemmungen durch das Musikwesen unserer Zeit den Fortgang beeinträchtigen, aber dennoch in ersichtlicher Verbreitung. Schon vielfach neigen sich die Gedanken der Gegenwart wieder den alten Formen und Idealen zu, freilich noch ungeläutert und verwirrend, weil die technische Durchbildung fehlt, welche zu dem Verständniss jener Werke erforderlich ist. Hier kann im letzten Grunde nur eine contrapunktische Lehre, wie sie sein soll, Klarheit schaffen. Es ist deshalb unmöglich, die Wichtigkeit zu überschätzen welche diese Disciplin besitzt.

Das vorliegende Lehrbuch behandelt in seiner ersten (»dritten«) Abtheilung den Canon und in der letzten die Fuge. Wir haben schon bei der früheren Besprechung angedeutet, dass wir diese Folge für die richtige halten entgegen derjenigen, welche mit der Fuge beginnt und den Canon anhangsweise, gleichsam als Curiosität, folgen lässt. Der Canon ist die Fuge in ihrer ersten und einfachsten, wenn man will reinsten Gestalt; als Canon hat sie zuerst sich gefestigt, so dass die frühesten Erzeugnisse wirklicher Kunst, welche wir besitzen, in canonischer Form vorliegen.

Dieser Canon wird hier nun, nachdem ein Kapitel von der Nachahmung im Allgemeinen (S. 1—15) vorauf gegangen ist, behandelt in einem Umfange, welcher dem der nachfolgenden Fuge ungefähr gleich ist (S. 16—87). In sechs Kapiteln werden abgehandelt: zwei-, drei- und vierstimmige Canons, Doppel- sowie mehr als vierstimmige Canons. Ein besonders langes Kapitel ist das vierte S. 49—79, es nimmt beinah die Hälfte der ganzen Anleitung ein und bespricht den Canon mit einer Begleitstimme (basso continuo) sowie die Künste des krebsgängigen, des Räthsel-, Zirkelcanons und ähnliche Dinge. Hierbei wird alles in ruhiger Lehre nach einander vorgelegt. Diese behäbige Pragmatik ist nun zwar für ein Lehrbuch der richtige Ton; aber wenn man erwägt, dass die Uebungen im Räthsel- oder Zirkelcanon sich auf harmlose Handwerks-Spielereien, diejenigen im Canon mit Continuo-Begleitung dagegen auf einen höchst bedeutsamen Zweig der Kunstübung beziehen, so würde es angemessen gewesen sein, den letzteren eine Ausdehnung zu geben, wie den übrigen zusammen genommen.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. August 1879. **Nr. 33.** XIV. Jahrgang.

Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kusser's bis zum Tode Schott's. (1695—1702.)

(Fortsetzung.)

4. Die Direction der Opernpächter Claussen und Mayer.

Mit dem Spiel von Psyche und Amor erreichte die eigentliche Direction Schott's ihr Ende, und das Schlusstableau dieser Oper war die letzte Gelegenheit, bei welcher der Eigenthümer des Theaters seine oft bewunderte Kunst der Ausstattung noch einmal in vollem Glanze zeigen konnte. Offenbar war er schon seit längerer Zeit, wahrscheinlich durch Kränklichkeit, abgehalten, dem Institut wie früher sich zu widmen, denn mehrere Producte der letzten Jahre würden wohl nie vor die Lampen gekommen sein, wenn Schott alles selber hätte sehen und leiten können.

Von den neuen Directoren wissen wir nichts als die leeren Namen. Ihre Herrschaft war so kurz, dass sie sich nur als ein Zwischenreich darstellt, welches sich übrigens seltsamerweise durch eine aussergewöhnliche Fruchtbarkeit bemerklich machte.

93^A. Als . . . Leopoldus . . . hoher Namenstag einfiele Anno 1701 den 15. Novembris, wurde derselbe auf dem Hamburgischen Theatro mit der neuen Opera Philippus, Herzog zu Meyland allerunterthänigst gefeiret. 28 Bl., Vorwort, Prolog und 3 Acte.

93^B. Beatrix, in einem Sing-Spiel vorgestellet. Gedruckt im Jahr 1702. 26 Bl., Vorwort und 3 Acte. 7 Verwandlungen. 40 Arien, 12 in der Rundstrophe.

Dies war die im vorigen Jahre verbotene Oper, welche jetzt unter dem Namen »Beatrix« eingeschmuggelt wurde. Ob die neuen Pächter mit diesem Stücke den Anfang machten, muss unentschieden bleiben, wahrscheinlich ist es nicht; wir stellen dasselbe aber hierher, weil soeben davon die Rede war und weil kein chronologisch sicherer Platz für dasselbe ausfindig zu machen ist.

Der Text 93^A. war also derjenige, zu welchem die Oper am kaiserl. Geburtstage noch unter Schott's Leitung gespielt werden sollte. In dem Textbuch 93^B. von 1702 fehlt der Prolog, deshalb zählt es nur 26 Blätter. Beide Drucke sind in Richey's Sammlung in Weimar erhalten, vol. III n. 92 und vol. IV n. 107; der von 1701 befindet sich auch in der zweiten Sammlung auf der Hamburger Stadtbibliothek (vol. III n. 34), aber Mattheson's grosse Collection enthält nichts davon. Richey bemerkt bei n. 92: »ist zu spielen nicht erlaubet, hernach aber 1702 unter dem Namen Beatrix. Hintze [Hinsch]. Bronner et Mattheson.« Man benutzte bei Beatrix die früheren Textbücher; nur der erste Bogen und die beiden letzten Blätter wurden umgedruckt, wobei gegen Ende zwei Arien und etwas Recitativ fortfielen, sonst aber alles beim Alten blieb.

Solche Texte muss man lesen, um einen Begriff zu bekommen von dem Ungeschick wie von der Unschicklichkeit, mit welcher man sich bei derartigen Geburtstagsfeierlichkeiten benahm. Den beabsichtigten Prolog fing der Nachahmer Postel's, der grosse Dichter Hinsch, folgendermaassen an.

»Die Stadt Mayland mit Ketten gebunden« liegt zu den Füssen des Kriegsgottes und wird von ihm also angefahren:

Aria.
Trotzige Schlaffin!
Wegerstu noch,
Zu tragen
Die Plagen,
Zu küssen das Joch?
Beuget sich nimmer dein eiserner Sinn?
Trotzige Schlaffin!

Unein. Graus. Rebellion u. Verr. — *Aria a 4.* [Quartett.]
Was des Himmels feur'ge Rache
Für entzündte Plagen kennt,
Wird jetzt wache,
Weil sein Eifer tödtlich brennt.

Uneinigkeit. Mein gift'ger Saamen blüht bei dir,
Und träget blut'ge Früchte.
Grausamkeit. Ich dürst nach Blute für und für,
Und mach dich durch dich selbst zunichte.
Rebellion. Durch mich soll der geschliffne Stahl
In deinen eignen Därmern rasen.
Verrätherei. Und ich will stündlich tausendmal
Das halb gedämpfte Feur aufblasen.
Alle 4. Was des Himmels feur'ge Rache: Da Capo.

Diese Vorführung innerer Unruhen wird eins der Bedenken gewesen sein, welche gegen den Text laut wurden, denn Hamburg selber war damals ein Heerd bürgerlicher Rebellionen, die endlich nur durch eine jahrelange kaiserliche Besatzung niedergehalten werden konnten. Das Hauptbedenken gegen eine festliche Aufführung muss aber in der Handlung selber gelegen haben, die überaus garstige Sachen enthält und für einen kaiserl. Geburtstag so unschicklich wie möglich ist. So z. B. singt Wiltfang:

Es ist des Kaisers Weise stets gewesen,
Dass er auf fremden Grund

Verbotine Frucht gelesen.
Es ist der ganzen Welt ja dies sein Löffeln kund
u. s. w. (I, 5.)

94. Circe, oder des Ulisses erster Theil. 1702. 29 Bl. 3 Acte. 7 Verwandlungen. 46 Arien, 39 in der Rundstrophe.

95. Penelope, oder Ulysses ander Theil. 1702. 26 Bl. 3 Acte. 7 Verwandlungen. 38 Arien, 30 in der Rundstrophe.

Eine Doppeloper von Bressand und Keiser, welche in Braunschweig schon 1696 aufgeführt wurde und bereits in den »Jahrbüchern für mus. Wiss.« I, 241—242 beschrieben ist.

96. Der edelmüthige Porsenna. 1702. 30 Bl., 3 Acte. 10 Verwandlungen. 40 Arien, 36 in der Rundstrophe.

Auch dieses Stück ist von Bressand gedichtet. Die Musik dazu schrieb Mattheson. Er berichtet hierüber in der Ehrenpforte, nachdem er von seiner ersten Oper gesprochen: »Drei Jahr hernach, 1702, folgte das zweite Drama seiner Composition, Porsenna, welches gleichfalls mit vielem Beifall aufgenommen wurde, und darin der Verfasser sich, mit Vorstellung der Heldenthaten des Mutius Scävola, ein sonderbares Ansehen erwarb.« Er streckte nämlich seine Hand mit solcher Herzhaftigkeit und in so natürlicher Nachahmung ins Feuer, dass man solches »nicht ohne allgemeines, doch bald gestilletes Entsetzen« ansah und ein lautes Geschrei erhob. (Ehrenpforte S. 193.) Die Stelle (A. II, Sc. 4) ist in dem Stücke auch nicht ohne Wirkung. Sonst findet man wenig Löbliches darin, diese reinen Staats- und Liebesactionen waren immer ein weniger günstiges Feld für die damalige Oper, als zauberhafte oder mythologische Stoffe. Bressand's Antheil beschränkte sich übrigens auf die blosse Uebersetzung einer bereits 1692 in Braunschweig italienisch gegebenen Oper. S. Jahrbücher f. mus. W. I, 209 und 254. Eine halsbrechende Scene im zweiten Acte bald nach dem Handbrande ist die, wo Mutius' Geliebte Clelia zu Pferde durch die Tiber schwimmt (II, 7) und nachher in diesem Zustande mit ihrem Gaul auf die Bühne geritten kommt (II, 12). Für so etwas wäre heute vielleicht wieder Publikum da, weil wir nun glücklich soweit gekommen sind, um die Kunstbühne und den Reitstall von Renz kaum noch auseinander halten zu können.

96. Der siegreiche König der Gothen Alaricus als Ueberwinder des mächtigen Roms. (1702.) 28 Bl., Vorwort und 3 Acte. 11 Verwandlungen. 61 Arien, 32 in der Rundstrophe.

Die Verse sind von Nothnagel, an der Composition versuchte sich Schieferdecker, welcher damals in der Oper den Flügel spielte. Wir werden ihm noch einigemal als Operncomponisten begegnen, 1706 wurde er Organist in Lübeck. Graupner, sein Nachfolger als Cembalist, erzählt: »Da ich nun [Ao. 1706 von Leipzig] nach Hamburg kam, war der Beutel leer bis auf etwa zween Reichsthaler. Das Glück, oder vielmehr die göttliche Vorsehung fügte es inzwischen so wunderbar, dass Johann Christian Schieferdecker eben den Tag vor meiner Ankunft von Hamburg, wo er in den Opern das Clavier geschlagen hatte, weg und nach Lübeck zur Bekleidung eines dasigen Organisten-Dienstes hingereiset war: da ich denn, an dessen Stelle in Hamburg zu verbleiben, mich bereden liess und in der Oper den Flügel spielte, auch mit solcher Verrichtung drei Jahr fortfuhr, einfolglich immer mehr Gelegenheit bekam, mich in der theatralischen Schreibart zu üben.« (Ehrenpforte S. 411—412.) Schieferdecker erhielt in Lübeck den schönen Dienst des alten berühmten Buxtehude an der St. Marienkirche unter der Bedingung, dass er dessen Tochter heirathe (Ehrenpf. S. 94), die bereits 37 Jahre alt war (s. Spitta, Bach I, 256) und, wie man sich damals auszudrücken pflegte, bei der Stelle »conservirt« wurde. Um 1740 war Schieferdecker schon »vor einigen Jahren« gestorben (Ehrenpf. S. 403); Gerber (A. Lex. II, 428) giebt bestimmt 1732 als sein Todesjahr an. Walther (Lex. S. 551 sagt noch, zwölf von ihm componirte Concerte habe mit seiner Genehmhaltung ein Anderer 1714 zu Hamburg in Fol. herausgegeben; Moller (Cimbria literata II, 778) führt aber genauer folgende zwei Werke als von seiner Composition gedruckt an:

»XII Musicalische Concerten, bestehend aus auserlesenen Ouvertüren nebst einigen schönen Sviten und Sonaten. Hamburgi in fol.

»Geistliche Cantaten, nach Ordnung der Sonn- und Festtäglichen Evangelien.«

Sein Opernerstling ist hoffentlich in der Musik nicht so albern gewesen, wie er im Texte war.

97. Victor, Herzog der Normannen, Opera. (1702.) 35 Bl., Vorwort und 3 Acte. 12 Verwandlungen. 50 Arien, 21 in der Rundstrophe.

Von der Musik machte Schieferdecker den ersten, ein anderer halber Neuling, Mattheson, den zweiten und der alte Prakticus Bronner den dritten Act. Die Poesie lieferte Hinsch allein. Man kann fragen, welches Stück wohl das elendeste sei, dieses oder das vorhergehende. Nothnagel und Hinsch waren ebenbürtige Rivalen; vielleicht fällt diesmal dem letzten der Preis zu, sein Text ist auch noch um einige Ellen länger. Ueber die Componisten sagt Mattheson in der Ehrenpforte mit gewohnter Bescheidenheit: »Jedem geschah sein Recht. Doch weil Mattheson abermal die Hauptperson vorstellte, erweckte sein Vorzug bei einigen nur scheele Augen; bei andern aber, absonderlich bei vornehmen Leuten, viele Gunst für ihn.« (Ehrenpf. S. 190.)

98A. Sieg der fruchtbaren Pomona, welcher an dem Allerhöchsten Geburtstage ... Friedrichs des Vierten ... am 18. Octobris im Jahr 1702 ... aufgeführet worden. 1702. 13 Bl., 1 Act in 16 Scenen. 6 Verwandlungen. 38 Arien, 26 in der Rundstrophe.

98B. Streit der vier Jahreszeiten, oder der Siegende Herbst, zu höchstem Gedächtniss des erfreulichsten Geburtstages .... Friedrichs des Vierten, Königs zu Dänemark ... als derselbe am 11. Octobris im Jahr 1703 einfiel, in einem Sing- und Tanz-Spiel auf dem grossen Hamburgischen Theatro unterthänigst vorzustellen. 1703. 15 Bl., 1 Act in 17 Scenen. 5 Verwandlungen. 36 Arien, 25 in der Rundstrophe.

Von Postel gedichtet, von Keiser componirt. Das Stück wurde zu demselben festlichen Zwecke zwei Jahre benutzt, nur wurde der Titel und zugleich im Texte einiges geändert. Bei der Erneuerung 1703 heisst es: »Die Musique zu dieser Opera ist von dem Hochfürstl. Mecklenb. Capell-Meister Herrn Keisern gesetzt.« Bei B fehlt die erste Scene von A, in welcher Mercur gleichsam den Prolog singt, anhebend:

Aria.
Was das Leben lieblich machet,
Wird Veränderung genannt.
Nektar, der im Golde lachet,
Ist dabei ein eitler Tand.
Was das Leben: Da Capo.

Diese erste Scene ist auch ziemlich überflüssig. Im Weiteren laufen die beiden Texte gleichmässig fort, nur die 6. Scene ist bei A überschrieben »Das Theatrum ist eine fruchtbare Orangerie, mit anderen Fruchtbäumen; Bacchus allein« — die entsprechende 5. Scene bei B aber lautet: »Ein Weinberg mit einer weit aussehenden Allee von Fruchtbäumen; Bacchus mit einer grossen Suite Bacchanten, Satyrn und Jägern«. Der Text des zweiten Jahres wurde also im Ganzen ein wenig ausgeputzt.

Diese Pomona ist eine kleine ansprechende Dichtung, sinn-

voll, lebendig und in den gezogenen Grenzen auch naturwahr. Die Vertreterinnen der vier Jahreszeiten streiten um den Vorrang, den Jupiter's Spruch nun bestimmen will. Zuerst tritt Flora auf in einem Blumengarten, vom Zephyr begleitet. Sie hofft heute den Siegeskranz zu tragen.

Zephyrus. Wer kann ihn würdiger umfassen
Denn du allein?
Wer darf sich wagen
Mit dir im Streit zu gehn,
Bei welcher die Vollkommenheit zu sehn?

Aria.

Auf den Feldern deiner Wangen
Sieht man Frühlings-Blumen prangen.
Und dein Aug' hegt Sommers Glut.
Deine Brust kann Aepfel reichen,
Denen Obst und Trauben weichen;
Und der Flocken kalte Flucht,
Die der rauhe Winter heget,
Ist dir in das Herz geleget.

Flora. Du kränkest mich, wann sich dein Mund beklagt,
Mein Herz sei um dich Eis und Schnee.
Zeph. Du leidest zwar, dass ich dich lieb' und seh',
Was aber hilft's, wann zwar die Sonne taget,
Doch niemals steigt zur Mittagshöh?
Flora. Verlang es nicht, dieweil der Lippen Neiken
Durch Hitze, die zu heftig, nur verwelken.
Zeph. Nützt aber auch die Blume sonder Frucht?
Flora. Wer liebt, hat nichts als Blumen je gesucht,
Weil Frucht auf Eigennutz nur zielt.
Zeph. Kaltsinn'ge Gunst, die nur mit Worten spielt.
Flora. Steh in Geduld! hilf mir nur heute siegen,
Wer weiss, es kommt nach diesem dein Vergnügen.

Aria.

Wer liebt, denkt stets zu seinem Trost:
Wer weiss?
Er hoffet in Gedanken
Ohn Wanken.
Und wenn das Unglück gleich erbost,
Sein Unstern feuerheiss,
Wer liebt, denkt doch zu seinem Trost:
Wer weiss?

Sie begeben sich in den Saal des grossen Donnerers.

Sodann tritt auf Ceres zwischen Wald und Kornfeld, ruft den Landmann Jasion herbei, um ihn auf's neue ihrer Liebe zu versichern; denn so gaukelhaft unbeständig wie Flora ist sie nicht. Zum Abschiede singen sie:

Aria.

Ceres } *Jasion* } a 2. Wir werden in gar kurzer Zeit
Einander wieder sehen.
Indessen soll, mein Trost, mein Licht!
Dein Angesicht
Und deiner Küsse Süssigkeit
Mir in Gedanken stehen.
Wir werden in gar kurzer Zeit
Einander wieder sehen.

(Ceres fähret auf einem mit Drachen bespanneten Wagen weg.)

Fünfter Auftritt.

Jasion, allein.

Aria.

Du scheidest von hinnen
Und bleibest bei mir.
Ich werde vor Schmerzen indessen zerrinnen;
Doch heisst mich die selige Hoffnung gewinnen
Und bringt mich in süssen Gedanken zu dir.
Du scheidest von hinnen
Und bleibest bei mir. (Sc. 4—5.)

Bacchus lässt sich in einer Umgebung von Reben und Fruchtbäumen vernehmen:

Aria.

Du edler Saft der Reben,
Du angenehmer Wein!
Lass andre sich ergeben
An Gold und Edelstein —
Ich will nur dich erheben,
Bei dir ist Freud' und Leben,
Ich will dein eigen sein,
Du edler Saft der Reben,
Du angenehmer Wein!

Ich muss von Herzen lachen,
Dass bei den Jahreszeiten,
Die heute sollen um den Vorzug streiten,
Sich einer darf zum Siege Hoffnung machen,
Wann ich zugegen bin. (Sc. 6.)

Pomona sucht ihm begreiflich zu machen, dass es sich um ihn und seine Vorzüge heute nicht handelt:

Pomona. Der Zweifel rühret ja wol nicht
Auf's neue deinen Sinn,
Dass ich des Herbsts Vorsteherin?
Bacchus. Wir gehen heute vor Gericht,
Da soll sich's weisen:
Ob deine Aepfel oder ob mein Wein
Am meisten sei zu preisen.
Pom. Darin wird heut kein Urtheil fallen;
Es fragt sich heut: wem von allen
Der viere Jahres-Zeiten
Man soll den Sieges-Kranz bereiten.
Bacchus. Die Sach' ist ausgemacht:
Wer mir den Kranz nicht gibt, wird ausgelacht.
(Sc. 7.)

Nachdem er sich entfernt hat, sucht sie die eheliche Liebe, deren Sinnbild der Herbst ist, als die schönste Periode des Lebens noch weiter auszumalen:

Was aber schenkt glücksel'ger Ehe Zeit?
Vergnügete Zufriedenheit.
Als mein Vertumnus mir noch nicht vertrauet,
Floh' ich die Eh', weil sie ein Joch genannt.
Nachdem ihm war gegeben Herz und Hand,
Und ich mit andern Augen angeschauet
Der Ehe süssen Stand,
Verkürzt uns jeder Augenblick,
Da wir entfernt, des Herzens Ruh und Glück.

Aria.

Ich komm, ich kehre wieder,
Mein Liebster, meine Lust.
Ich drücke mit Zufriedenheit
Nach kurzer Zeit
Dein' angenehmsten Glieder
An die vergnügte Brust.
Ich komm, ich kehre wieder,
Mein Liebster, meine Lust.

Zeigt ihr indess in frohem Gange,
Dass Herbst und Eh' des Lebens beste Zeit.
Wann ich in jenem Streit
Den Preis erlange,
Wird Erd' und Himmel nur begehren
Die Einsamkeit auf ewig zu verschweren.
(Sie gehet ab, und ihr Gefolg tanzet.)
(Sc. 8.)

Mit ihrem Vertumnus hat sie bald nachher ein Duett, und er meint hinsichtlich der bevorstehenden Entscheidung:

Es zeugt die Frucht auf jedem Ast,
Es zeugt des Herbstes Ueberfluss,
Dass nur dein Haupt die Kron' erlangen muss.
Pomona. Komm, folge mir, ich hoff' ich werde siegen.
Vert. Siegstu, so siegt auch mit dir mein Vergnügen.

Aria.

Pomona. Der Sieg ist mein, ich zweifle nicht,
Mir ist die Krone zugericht,
Sie muss vor meinen Scheitel sein;
Ich zweifle nicht, der Sieg ist mein. (Sc. 10.)

Darauf lässt Vulkan sich sehen, in einer rauhen Gegend mit beschneiten Hügeln. Nach einiger Prahlerei und Tänzen begiebt er sich ebenfalls zum Jupiter.

Sc. 12. Im Vorsaal erwartet Mercur die Beschiedenen. Bacchus stellt sich zuerst ein.

Mercur. Willkommen Bruder!
Bacchus. Ei Mercur!
Was deucht dich, sollt' ich heute siegen?
Mercur. Ja, wann es bei mir möchte liegen.
Allein bedenke nur,
Wie Jupiter das Weibervolk verehret.
Der nüchtern Flora kindisch Wesen
Ist heut vielleicht zu seiner Lust erlesen.
Vielleicht, dass er auch ihr den Preis zukehret,
Wann Ceres nur ein freundlich Wörtgen spricht.
Vielleicht, dass auch im Apfel-Angesicht
Der brüstigen Pomonen
Heut seine Lust kann wohnen.
Bacch. Zum minsten wird Vulkan doch nichts erlangen?
Mercur. Das sage nicht.
Du weisst, dass seine Frau von glatten Wangen;
Nun lässt es sich ja täglich schauen,
Dass man den Mann ehrt wegen seiner Frauen.
(Sc. 13.)

Ceres mit Gefolge gesellt sich zu ihnen; dann Vulkan; darauf Flora mit ihrem Zephyr nebst Anhang.

Merc. Da kommet das verliebte Paar,
Die werden wol auf andern Sieg gedenken,
Und nicht gar gross um diesen Preis sich kränken.
Ceres. Ich glaube ja, du redest wahr,
Denn in gewünschter Liebe siegen
Ist mehr als himmlisches Vergnügen.
Flora. Ist's noch nicht Zeit, das Urtheil anzuhören?
Merc. Steh doch nur in Geduld
Bis Frau Pomona kommt. (Sc. 16.)

Nachdem auch diese angelangt ist, geht Mercur, um die Meldung zu machen; doch wirft er zuvor noch einen Blick auf die weibliche Gesellschaft und singt:

Aria.

Sollt' ich hier eine nehmen,
Wär' ich sehr zweifelhaft.
Die Schwarze mag ich leiden,
Die Weisse steht mir an,
Die Dünne macht mir Freuden,
Der Dicken dient ein Mann;
Die Lange liess sich zähmen,
Die Kurz' ist voller Saft.
Sollt' ich hier eine nehmen,
Wär' ich sehr zweifelhaft.

Flora hat darauf zwei Arien:

Aria.

Sollten holde Frühlingskinder
Etwas minder
Als des Herbstes Früchte sein?
Nein, ach nein.
Erde, Luft und Himmel liebet,
Dem die ersten Küsse giebet
Der verliebte Sonnenschein.
Sollten holde: Da Capo.

. . . .

Aria.

Ihr seid's allein,
Ihr holden Rosen-Blätter,
Die ihr das Reich der Götter
Mit Anmuth nehmet ein.
Ihr seid's allein. (Sc. 17.)

Unmittelbar darauf erscheint Jupiter mit gebührendem Pomp und lenkt seine Rede sofort auf das Tagesereigniss, welches von ihm mit lobhudelnder Banalität breit getreten wird. Aus demselben abstrahirt der Göttervater dann sein Preisurtheil:

Jupiter. Des Himmels Segen gibt den Schluss,
Der sie bis an der Sternen Achsen
In tausend Fruchtbarkeit wird lassen wachsen.
Da nun dem Herbst drin alles weichen muss,
So trägt das Haupt der fruchtbaren Pomonen
Des Jahres Sieges-Kronen.
Und soll hinfort Pomonen Gegenschein
Die fruchtbare Luisa sein.
Alle. Der Himmel lässt Pomonen Gegenschein
Die fruchtbare Luisa sein.
Jup. Und wie mit ihr Vertumnus lebt in Freuden,
So soll sich Friedrich an Luisen weiden.
Alle. Gleichwie mit ihr Vertumnus lebt in Freuden,
So soll sich Friedrich an Luisen weiden.
Jup. Ist nun im Streit je glücklicher gesiegt?
Alle. Wir alle sind vergnügt.
Jup. Wolan, so lasst die ganze Schaar
Durch frohe Wunsche zeigen,
Wie sie vor dieses hohe Paar
In tiefster Pflicht sich neigen.

Aria.

Flora, *Pom.* } a 2. Es mache sie beglücket
Des Segens reicher Guss.
(Es wird von ihrem Gefolg getanzet.)
Vert., *Ceres.* } a 2. Was dieses Paar anblicket,
Sei lauter Ueberfluss.
(Wird wieder getanzt.)
Zeph., *Bacch.* } a 2. Es müsse sie beschirmen
Des Himmels starke Hand.
(Wird getanzt.)
Vert., *Vulc.* } a 2. Des Unglücks rauhes Stürmen
Bleibt ihnen unbekannt.
(Wird abermals getanzt.)

Aria.

Pomona. Grünet und blühet im Segen!
Wachset, vortreffliches Paar,
Bis euch bereifetes Haar
Führet zu himmlischen Wegen.
Grünet und blühet im Segen!
(Wird von allen das grosse Ballet getanzet, und nachmals mit diesem Chor geschlossen:)
Alle. Soll Pomona fruchtbar sein,
Muss sie wärmen Phoebus Schein.
Himmel, so lass allezeit
Phoebus Kraft bei Friedrich wohnen,

Dass Louise sei Pomonen
Gleich an tausend Fruchtbarkeit.
Ende.

Dies waren Postel's letzte Worte, welche er für die Bühne schrieb. Als solche haben sie Anspruch auf besondere Beachtung. Von den tief eingewurzelten Geschmacklosigkeiten der Zeit vermochte er sich nicht zu befreien; aber sein sprachlich-musikalisches Talent und die Leichtigkeit, mit welcher er den Stoff bühnengemäss gestaltete, blieb sich ebenso gleich, wie die Melodienfülle seines Genossen Reinhard Keiser.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Männer- und gemischten Chor mit Orchester.

Heinrich von Herzogenberg. Columbus. Eine dramatische Cantate für Soli, Männerchor, gemischten Chor und grosses Orchester. Op. 11. Partitur Pr. 27 *M.* 1872. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Wir wüssten nicht, dass das — wie auf dem Titel bemerkt — bereits 1872 erschienene Werk bislang erhebliche Verbreitung gefunden.*) Allerdings besitzen wir eine Legion von Männergesangvereinen, aber wie wenige unter ihnen haben Lust oder sind im Stande, grosse Aufgaben, wie vorliegendes Werk eine ist, zu lösen. Es hat etwas Precäres, grosse Werke für Männerchor zu schreiben, abgesehen davon, dass dieser seiner Natur nach auf die Länge leicht ermüden und monoton werden kann. Wer sich aber den Columbus zum Vorwurf nimmt, der muss sich auf den Männerchor stützen, denn Weiber hatte Columbus bekanntlich nicht mitgenommen. Etwaige Monotonie zu paralysiren, nimmt der Componist den gemischten Chor zu Hülfe, den er als idealen Chor dreimal, am Anfang und Schluss des ersten Theils und am Schluss des zweiten, auftreten lässt. Schade nur, dass das äusserliche Einfügen desselben sich fühlbar macht. Doch weil er Abwechselung bietet, lassen wir ihn gelten, sonst ist nicht zu läugnen, dass er ein wenig verschleppt, namentlich scheint er uns einem präcisen und effectvollen Abschluss des Werkes im Wege zu stehen. Der Componist zieht seinen Text überhaupt etwas in die Länge, durch präcisere Fassung würde er mehr Wirkung erzielt haben. Was den Text selbst betrifft, so können wir ihn in Bezug auf Anlage und Sprache gerade für kein Meisterwerk halten; aber er kann genügen. Für verfehlt halten wir, dass bei den Matrosen die Mordgier so nackt hingestellt wird und geradezu hässlich wirkt das »Heissa« in dem Chor »Die Zeit ist da, der Rache Zeit«. Man denkt hier an richtige Mordbrenner, weniger an Leute, die schweren Herzens und weil sie glauben durch das verzweifelte Mittel dem Untergange entrinnen zu können, zu dem Entschluss kommen, ihren Führer zu opfern. Die Wiederholung der mit »O Gott, so dacht' ich nicht zu enden« beginnenden Scene halten wir für nicht gut angebracht, weil sie abschwächt. Doch enthält der Text auch Partien, die dem Componisten Gelegenheit zu Entfaltung seines Talents geben und diese Gelegenheit hat er nicht unbenutzt gelassen. Er schildert oft sehr gelungen und geistreich und zeigt sich auch in diesem Werke als eine poetisch angelegte Natur. Einer der gelungensten Chöre ist »Lasst die Becher blinken«; nicht weniger plastisch greifbar ist das Motiv zu den Worten des Chors »Wir haben lang' geduldet«, anderer trefflicher Momente nicht zu gedenken. Dagegen geräth der Componist, wie schon angedeutet, hin und wieder zu sehr ins Breite; u. A. könnte auch mancher kleinere Orchesterzwischensatz wegfallen, mancher längere gekürzt werden. An schlagenden, packenden Motiven hat das Werk keinen Ueberfluss, namentlich nicht im ersten Theil. Die Orchesterpartie birgt viele Schönheiten; der Componist behandelt das Orchester überhaupt mit Vorliebe, nur instrumentirt er manchmal etwas voll und undurchsichtig. Von den Orchesterinstrumenten macht er ausgedehntesten Gebrauch und zieht ausser den ständigen Blas- und Streichinstrumenten noch heran: kleine Flöte, englisch Horn, Bassclarinette, Contrafagott, Basstuba, Becken, grosse und kleine Trommel, Harfe, nimmt auch drei Trompeten und drei Pauken in Anspruch, kurz das ganze Heer der Schlag-, Blas- und Saiteninstrumente stellt sich ihm. An und für sich ist nichts dagegen zu erinnern, nur wird dadurch manchen Vereinen die Aufführung des Werkes erschwert werden. Alles in Allem ist das Werk trotz der Ausstellungen, die wir zu machen hatten, sehr der Beachtung werth, und Männergesangvereine, welche die erforderlichen Kräfte und Mittel besitzen und Frauenstimmen sowie grosses Orchester heranzuziehen in der Lage sind, sollten sich desselben annehmen. Einige Mühe dürfen sie nicht scheuen, denn im Fluge lässt sichs nicht einstudiren, schon der häufig polyphonen Schreibweise wegen nicht. Sonst fügen wir zur Beruhigung hinzu, dass Schwierigkeiten extravaganter Natur nicht in ihm anzutreffen sind. *Frdk.*

*) Wenigstens ist dasselbe in d. Bl. bisher nicht besprochen und wollen wir das Versäumte hiermit nachholen, um so mehr, da das Werk schon seines Gegenstandes wegen geeignet ist, ein mehr als vorübergehendes Interesse zu erregen. *D. Red.*

Für Orgel.

Dr. W. Volckmar. Acht Festspiele für die Orgel. Op. 368. Zwei Hefte à 3 *M.* 1879. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Der bereits bei Op. 368 angekommene fleissige Componist nennt die uns hier dargebotenen acht Orgelstücke »Festspiele« und nicht mit Unrecht, denn sie tragen einen gewissen festlichen Charakter. Sie sind in modern-gefälligem Orgelstile geschrieben und enthalten keine technischen Schwierigkeiten von Bedeutung, deshalb steht nicht zu bezweifeln, dass Organisten, welche nicht im Stande sind, selbst zu produciren, was für den Haushalt nöthig ist, gern Gebrauch von ihnen machen werden. Nur dürfte sichs empfehlen, sie homöopathisch zu geniessen, da sie in Form und Inhalt einander ziemlich ähnlich sehen. Man kann sie auch einzeln haben und zwar zu dem Preise von 90 *Pf.* *Frdk.*

Lehrbuch der Tonsetzkunst von **Anton André.** In gedrängter Form neu herausgegeben von **Heinrich Henkel.**
3. und 4. Abtheilung: Lehre der Nachahmung, des Canons und der Fuge.
Offenbach a. M., Joh. André. 1878.
VII und 163 S. gr. 8. Pr. 5 *M.* (Alle vier Abtheilungen zusammen 8 *M.*)

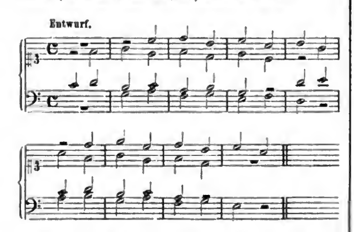
(Schluss.)

Wenn wir diese Ausführlichkeit für die Lehre von dem Canon mit Bassbegleitung fordern, so stützen wir uns dabei einfach auf die vorhandenen Kunstwerke. Was ist alle Lehre oder Theorie, wenn sie nicht in die wirkliche lebendige Kunst einführt? Namentlich muss der eigentliche Contrapunkt ein solches Ziel niemals aus dem Auge verlieren. Darin waren die alten, d. h. die vor ein- bis zweihundert Jahren lehrenden Meister praktisch, und hierin hat ihre Methode bei allen sonstigen Mängeln einen so grossen Werth. Wenn der contrapunktische Unterricht schrittweise und ganz unabsichtlich den Be-

weis liefert, dass er der geradeste natürlichste Weg ist zur Einführung in die gediegensten Werke der Kunst, so hat er damit seine Unentbehrlichkeit demonstrirt in einer Weise, dass es den eingewurzelten Vorurtheilen bald unmöglich sein wird, weiter zu wuchern. Nun liegt aber hier bei dem Canon mit Grundbass eine solche Kunst vor, auf welche der Lehrer Rücksicht nehmen, ja die er dem Schüler als ein begehrenswerthes höchstes Ziel hinstellen muss. Dies ist das vocale Kunst- oder Kammerduett. In demselben ist der musikalische Sinn des Canons gleichsam mit Händen zu greifen, denn zweistimmig stellt sich dieser Canon zunächst vor, zwei singende Stimmen scheinen ihn auf den Wegen der Natur gefunden zu haben — das Duett ist daher als seine eigentliche Heimath anzusehen. In den genannten Kammerduetten aus der grossen Zeit des Kunstgesanges finden wir zwar auch vielfach fugirte Behandlung, aber die canonische Weise giebt doch den Ausschlag, bildet die Grundlage. Hier muss die Lehre einsetzen, um dem Schüler fruchtreichen Stoff zu bieten. Weil der Grundbass jener Duette nicht lediglich als dritte Stimme, sondern vielmehr als Fundament der freien harmonischen Begleitung zu betrachten ist, so knüpft dieses Kapitel an die Harmonie-Uebungen der früheren Abtheilungen und führt sie jetzt naturgemäss weiter. Es bedarf nur einer kurzen Hinweisung hierauf, um erkennen zu lassen, dass in der genannten Kunstweise ein überaus günstiger Lehrstoff vorliegt, den sich daher niemand entgehen lassen darf.

Die Musikbeispiele, welche die canonischen Lehrsätze des Verfassers veranschaulichen, sind durchweg klar, einfach und musikalisch. Er hatte in seinem gesunden künstlerischen Naturell einen sichern Leiter, weshalb auch die Gefahren einer unfruchtbaren Chromatik für ihn nicht vorhanden waren. Die eigentliche Bedeutung der Diatonik für den Contrapunkt ist ihm zwar nicht aufgegangen, aber sein musikalisches Denken wurzelt noch ganz und gar in dem diatonischen Gebiete. André war also in dieser Hinsicht eine contrapunktische Natur. Sein Lehrbuch zeigt es an vielen Stellen. Wir können uns nicht versagen, hiervon nachstehendes Beispiel anzuführen.

Im Kapitel von dem Doppel-Canon fährt er S. 80 fort: Da derselbe »zwei Subjecte enthalten muss, welche sich von einander unterscheiden sollen, so möge nachstehender Entwurf eines auf einen Terzen- und Sextengang gegründeten vierstimmigen einfachen Canons zur Bildung eines vierstimmigen Doppel-Canons (also auch zweier Subjecte) versucht werden.



Wenn dieser Satz dahin abgeändert wird, dass der Bass und Discant um einige Taktschläge später und dabei auf nachstehende Art in etwas verändert eintreten, so zeichnet sich ihr nunmehriger Gang gegen den früheren so sehr aus, dass man ein neues Subject zu hören glaubt, z. B.



Man kann nun auch noch die im 5. Takte des Tenors eintretende transponirte Wiederholung seines Subjectes auf nachstehend notirte Art verändern, und hierdurch diese Wiederholung so unkenntlich machen, dass ihre Tonfolge als Fortsetzung der ersten 4 Takte, und somit der ganze Satz als ein aus 7 Takten bestehendes Subject erscheint; auf welche gleiche Weise man dann auch die Tonfolge des Basses (als diejenige des zweiten Subjectes) umändern kann, z. B.





Endlich kann man auch vorstehendem Satze noch dadurch ein bedeutenderes Aussehen geben, dass man ihn in Noten von noch einmal so langer Dauer notirt, und hierbei zur gesangvolleren Verbindung der anfangenden Terzenfortschreitung des Basses und Discantes eine durchgehende Note einschiebt, und um zugleich einen kurzen Text unterlegen zu können, die desfalls erforderlichen Abänderungen in der metrischen Abfassung beider Subjecte vornimmt, z. B.

Doppel-Canon.



(S. 80—82.) Das ist nun ein höchst unscheinbares Beispiel, welches simpel anfängt und uns schrittweise immer tiefer in die Tongestaltung hineinführt. Auch der Weg von dem einfachen Skelett als Anfang und dem Allabreve-Beispiel mit untergelegten Worten als Schluss ist der ganz natürliche, so verkehrt oder handwerksmässig er auf den ersten Blick auch erscheinen mag. Denn die contrapunktische Vocalcomposition bildet sich aus einem solchen wortlosen Tonschema; erst dann, wenn sie dieses vermag, erhält sie die rechte Geschmeidigkeit und Ausdrucksweite. Es wird zwar gewöhnlich als abschreckendes Beispiel erzählt, dass die alten kirchlichen Contrapunktisten ihre Gesangstücke zuerst entworfen und später die Worte untergelegt hätten — aber nur der Unverstand kann solches missbilligen, denn das abstracte Schema ist bei aller Musik, die wirklich contrapunktisch sein will, zunächst die Hauptsache. Sache des Meisters im sinnvollen Ausdruck ist es dann, diejenigen bedeutsamen Accente anzubringen, welche dem gewählten Texte entsprechen. Dass ein solches Verfahren nicht auf äusserliches Ankleben hinausläuft, sondern wirklich die innere Bildung der Töne betrifft, hierfür lässt sich die ganze ältere Kirchenmusik als Beleg anführen. Zeugnisse derselben Art, nur noch viel eindringlichere, findet man bei Händel in Hülle und Fülle. (Man vergleiche hierüber den Aufsatz über Urio's Te Deum im vorigen Jahrgange dieser Zeitung.) Was nun bei André in obigem Beispiel, anscheinend ganz harmlos und ohne Kenntniss der eigentlichen Tragweite, dargelegt ist, das wird man bei Marx, Lobe und sonstigen dickbändigen modernen Theoretikern vergeblich suchen; denn sie sind sämmtlich zu blasirt, als dass sie die Töne von Seiten ihrer handwerksartigen Behandlung beobachten sollten. Eine derartige Unbefangenheit ist es eben, welche dem Lehrbuche von André bleibenden Werth verleiht. Dasselbe gilt von seinem Zeitgenossen Cherubini, dessen »Cursus des Contrapunkts« ebenfalls voll ist von jenen nüchternen Einsichten, zu welchen unsere »geistreichen« Theoretiker in ihrer Unwissenheit niemals kommen werden.

Der Abschnitt über den Canon wird mit folgenden Worten beendet. »Schlussbemerkung. Wenn der Lernende in den Stand gesetzt ist, nicht allein die Grundlage aller Arten von Canons, sondern auch deren verschiedenartige Einrichtung und Notirung einzusehen, und nach Anleitung der mitgetheilten Vorschriften und darauf Bezug habenden Beispiele sie selbst verfertigen zu können, so bedarf es seinerseits vor allem auch noch des guten Geschmacks, damit die Kunst des Canons nicht zur blossen Künstelei herabsinke, sondern am rechten Orte angewandt zum Schmuck seiner zwei- oder mehrstimmigen Compositionen diene.« (S. 87.) Sicherlich ist der Geschmack ein unentbehrliches Requisit, um die erlernten Künste richtig und wirksam anzuwenden. Aber wie ist dieser Geschmack zu erlangen? Hier lässt die Lehre eine Lücke, die auszufüllen indess ihre Pflicht wäre. Der sel. Marx pflegte bei solchen Gelegenheiten auf seine »Musikwissenschaft« zu verweisen, die bekanntlich niemals erschienen und sogar niemals geschrieben ist; aber mit derartigen ästhetischen Allgemeinheiten ist hier nichts zu erreichen, sie befördern nur den Dünkel und treiben das technische Wissen aus. Der Geschmack ist zwar eine allgemeine Eigenschaft, doch in der Anwendung auf den einzelnen Fall ist er bestimmten sachlichen Bedingungen unterworfen. Hieraus geht hervor, dass der Geschmack, soweit er sich auf dieses Einzelne bezieht, gelehrt, also auch erlernt werden kann. Worin besteht denn nun die geschmackvolle Anwendung canonisch-contrapunktischer Künste? Die vorhandenen Tonwerke zeigen es uns. Auf diese muss also der Blick des Schülers gelenkt werden. Hiermit kommen wir wieder zu dem, was schon vorhin berührt wurde.

Den Abschnitt über die Fuge übergehen wir, werden aber gelegentlich darauf zurückkommen. Der Ausdruck ist mitunter in allzulange Schachtelsätze gekleidet, was einer leichten Verständlichkeit hinderlich ist. Aber man möge sich hierdurch nicht abhalten lassen, ein Buch zu gebrauchen, welches zu den nützlichsten gehört, die wir in diesem Fache besitzen.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[481]

Horn-Schule.

Méthode pour le Cor

(simple ou chromatique)

par

H. Kling.

Mit 3 Tafeln Abbildungen.

Preis 13 ℳ 50 ₰.

»Allgemeine Musikalische Zeitung« 1879 Nr. 31: »Ein vorzügliches Werk, welches sich in den betreffenden Kreisen bald verbreiten wird.«

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[482]

Lieder und Gesänge

von

Johannes Brahms.

Für Pianoforte allein

von

Theodor Kirchner.

No. 1. »Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!« (Op. 32. No. 9) . . . . Pr. ℳ 2. —.
- 2. Ein Sonnett: »Ach könnt ich, könnte vergessen sie« (Op. 14. No. 4) . . . . Pr. ℳ 1. 50.
- 3. Die Mainacht: »Wenn der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt« (Op. 43. No. 2) . . . . Pr. ℳ 1. 50.
- 4. Ständchen: »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz« (Op. 14. No. 7) . . . . Pr. ℳ 1. 50.
- 5. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!« (Op. 43. No. 1) . . . . Pr. ℳ 2. —.
- 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 3) . . . . Pr. ℳ 2. —.
- 7. »Ruhe, Süssliebchen, im Schatten«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 9) . . . . Pr. ℳ 2. —.
- 8. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« (Op. 59. No. 2) . . . . Pr. ℳ 2. —.
- 9. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?« aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 5) . . . . Pr. ℳ 1. 50.
- 10. »Muss es eine Trennung geben«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 12) . . . . Pr. ℳ 1. 50.
- 11. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 14) . . . . . . Pr. ℳ 2. —.
- 12. »O komme, holde Sommernacht« (Op. 58. No. 4) Pr. ℳ 1. 50.
- 13. Serenade: »Leise, um dich nicht zu wecken« (Op. 58. No. 8.) Pr. ℳ 2. —.
- 14. »Dein blaues Auge hält so still« (Op. 59. No. 8) Pr. ℳ 1. 20.
- 15. »Wenn du nur zuweilen lächelst« (Op. 57. No. 2) Pr. ℳ 1. 20.
- 16. »Es träumte mir, ich sei dir theuer« (Op. 57. No. 3) Pr. ℳ 1. 50.
- 17. »Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht« (Op. 57. No. 6.) Pr. ℳ 1. 20.
- 18. Die Spröde: »Ich sahe eine Tig'rin« (Op. 58. No. 6) Pr. ℳ 1. 50.
- 19. Schwermuth: »Mir ist so weh um's Herz« (Op. 58. No. 5.) Pr. ℳ 1. 20.
- 20. Agnes: »Rosenzeit wie schnell vorbei« (Op. 59. No. 5) Pr. ℳ 1. 30.
- 21. Sandmännchen: »Die Blümelein sie schlafen« (Volkskinderlied) . . . . Pr. ℳ 1. 50.

---

[483]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 72. **Ouverture** No. 2 zur Oper »Leonore« (Fidelio). Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von A. G. Ritter. ℳ 4. 75.

—— Op. 81b. **Sextett** für 2 Violinen, Bratsche, Vcell. u. 2 obligate Hörner. Als Trio für Pfte., Viola (oder Violine) u. Vcell. bearbeitet von Ernst Naumann. ℳ 5. —.

Bronsart, Ingeborg von, Op. 13. **Romanze** für Vcell. mit Begl. des Pfte. ℳ 2. —.

Gernsheim, F., Op. 7. **Wächterlied** (aus Scheffel's »Frau Aventiure«) für Männerchor und Orchester. Orchesterstimmen ℳ 4. —.

Jadassohn, S., Op. 58. **Balletmusik in sechs Canons** für das Pfte. zu vier Händen. ℳ 3. 50.

Kunze, Carl, Op. 5. **Technische Studien** für den Unterricht bis zur mittleren Stufe des Clavierspiels. ℳ 2. 75.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Pfte.

No. 237. **Jadassohn, S.,** Der Müllerbursch. »Der Mühlbach rauscht, das Mühlrad geht« aus Op. 52. No. 6. ℳ —. 50.

Mendelssohn Bartholdy, F., Zwölf Lieder ohne Worte. Für Vcell. mit Begleitung des Pfte. bearbeitet von G. Fitzenhagen.

Heft I. No. 1—6. ℳ 3. 50. Heft II. No. 7—12. ℳ 3. 50.

Mozart, W. A., Quartette für 2 Violinen, Viola u. Vcell. Arrang. für das Pfte. zu vier Händen von Ernst Naumann.

No. 1 Gdur. ℳ 3. 50. No. 2 Dmoll. ℳ 3. —.

—— **Quintett** für Horn, Violine, 2 Bratschen und Bass. Arrang. für Horn und Pfte. von H. Kling. ℳ 6. —.

Puchtler, Wilhelm Maria, Op. 36. **Stimmen der Nacht.** Phantasiestücke für Pfte. ℳ 2. 50.

Scharwenka, Philipp, Op. 32. **In bunter Reihe.** Sechs Vortragsstücke f. das Pfte. Zum Gebrauch f. Schüler der mittleren Stufen.

Heft I. Menuett, Bagatelle, Mazurka, Barcarolle. ℳ 2. —.
Heft II. Scherzo, Etude. ℳ 2. —.

Schumacher, Paul, Op. 6. **Symphonie** (Serenade) in D moll f. grosses Orchester. Partitur ℳ 12. —. Orchesterstimmen ℳ 19. 25.

Chopin's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Bandausgabe.

Band III. **Mazurkas** f. das Pianoforte. No. 10—35. 39—41. Op. 17. 24. 30. 33. 41. 50. 56. 59. ℳ 5. 85.

Band X. **Verschiedene Werke** für das Pianoforte. No. 1—7. 9—16. Op. 12. 19. 29. 36. 46. 46. 49. 57. 60. ℳ 8. —.

Einzelausgabe.

Band III. **Mazurkas.**

Op. 17 (No. 10—13) Bdur, Emoll, Asdur, Amoll. ℳ —. 90.
Op. 24 (No. 14—17) Gmoll, Cdur, Asdur, Bmoll. ℳ —. 90.
Op. 30 (No. 18—21) Cmoll, Hmoll, Desdur, Cismoll. ℳ —. 90.
Op. 33 (No. 22—25) Gismoll, Ddur, Cdur, Hmoll. ℳ 1. 6.
Op. 41 (No. 26—29) Cismoll, Emoll, Hdur, Asdur. ℳ —. 90.
Op. 56 (No. 33—35) Hdur, Cdur, Cmoll. ℳ 1. 3.
Op. 59 (No. 39—41) Hdur, Fmoll, Cismoll. ℳ —. 80.

Band X. **Verschiedene Werke.**

No. 1. Brillante Variationen. Op. 12. Bdur. ℳ —. 90.
- 2. Bolero. Op. 19. Cdur. ℳ —. 80.
- 3. Erstes Impromptu. Op. 29. Asdur. ℳ —. 80.
- 4. Zweites Impromptu. Op. 36. Fisdur. ℳ —. 55.
- 5. Concert-Allegro. Op. 46. Adur. ℳ 1. 35.
- 7. Phantasie. Op. 49. Fmoll. ℳ 1. 5.
- 9. Berceuse. Op. 57. Desdur. ℳ —. 45.
- 10. Barcarolle. Op. 60. Fisdur. ℳ —. 75.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe.

Serie XVII. **Pianoforte-Quintett, Quartette** und **Trios.** No. 1—11. Trios. Partitur und Stimmen. 3 Bände. ℳ 16. 15.

Serienausgabe. — Stimmen.

Serie V. **Opern.** No. 18. Don Juan. Oper in 2 Acten. ℳ 25. 20.

Einzelausgabe.

Serie XVII. **Pianoforte-Quintett, Quartette** und **Trios.** Partitur und Stimmen.

No. 4. Bdur ℳ 2. 25. No. 5. Dmoll ℳ 2. 85. No. 6. Gdur ℳ 2. 55. No. 7. Esdur ℳ 2. 55. No. 8. Bdur ℳ 2. 70. No. 9. Edur ℳ 2. 55. No 10. Cdur ℳ 2 10. No. 11. Gdur ℳ 1. 95.

Volksausgabe Breitkopf & Härtel.

No.
43. **Beethoven, Kleinere Stücke** für das Pfte. ℳ 1. 20.
86. —— **Violin-Sonaten** f. Pfte. u. Vcell. übertragen. 2 Bde. ℳ 5. —.
118. **Haydn, Jos., Jahreszeiten.** Clavierauszug mit Text. ℳ 2. 60.
48. **Lortzing, Czaar und Zimmermann.** Clavierauszug ohne Text. ℳ 3. —.
178. **Mendelssohn, Streichquartette.** Bearbeitung für das Pfte. zu vier Händen. ℳ 4. —.
208. **Mozart, Figaro's Hochzeit.** Clavierauszug mit Text. ℳ 6. —.
347. **Pianoforte-Musik, Class. und moderne,** zu vier Händen. Band III. ℳ 6. —.
226/27. **Mozart, Symphonien.** Partitur. Band I/II. à ℳ 6. —.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 20. August 1879. **Nr. 34.** XIV. Jahrgang.

Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kusser's bis zum Tode Schott's. (1695—1702.)

(Schluss.)

99. Der königliche Prinz Regnerus. 1702. 26 Bl., Vorwort und 3 Acte. 14 Verwandlungen. 44 Arien, 19 in der Rundstrophe.

Schieferdecker machte die Musik, aber »der Poete ist nicht bekannt« sagt Mattheson (Patriot S. 185). Ein erbärmliches, abscheulich leichtsinniges Machwerk. Dieser Text, dessen Stoff der dänischen Geschichte entnommen ist, gehört zu den allerschlechtesten Hamburger Stücken.

100. Berenice, in einem singenden Schauspiele auf dem hamburgischen Schauplatze vorgestellet. 1702. 26 Bl., 3 Acte. 18 Verwandlungen. 35 Arien, 21 in der Rundstrophe.

Der Text ist zwar nicht so gemein, wie der vorige, aber ein leeres Nichts. Richey und Mattheson schrieben Schieferdecker die Composition zu; Raupach, ein Schüler von *Bronner*, berichtigte diesen Irrthum und nahm die Composition für seinen Lehrmeister in Anspruch. Durch aufgefundene Partitur und Rechnung wurde Mattheson dann erinnert, dass er sogar selber Einiges davon in Musik gebracht hatte — ohne Zweifel Stücke von dem Part der Hauptperson Lucius verus, die Mattheson darstellte. (S. Allg. Musikal. Ztg. 1877 Sp. 219.)

Richey führt in dem Verzeichnisse zu seiner Sammlung hier noch auf:

L'Europe galante. Ballet

ohne einen Text oder sonstige Angaben darüber beizubringen. Es dürfte in mehr oder minder treuer Nachahmung das allbekannte französische Ballet gewesen sein, welches damals von allen Theatern nachgeäfft wurde.

101. Den Todt des Grossen Pans: Und Das frühzeitige Absterben des Hoch-Edlen, Hoch-Weisen und Hoch-Gelahrten Herrn Gerhard Schotten, J. U. L. Und Hoch-Verdienten Raths- und Land-Herrn der Stadt Hamburg, Beklagete mit dieser Trauer-Music das von Ihm gestiftete und in die 30 Jahr unterhaltene Opern-Theatrum in Hamburg. (1702.) 8 Bl.

Eine Scene auf dem Helicon von etwa zwanzig Arien und Chören nebst Recitativ, welche Hinsch dichtete und Bronner und Mattheson in Musik setzten. Richey nennt Postel und Keiser als die Autoren und deutet damit wenigstens diejenigen richtig an, welche die Autoren dieser theatralischen Klagefeier hätten sein sollen. Wir können jetzt nicht mehr ergründen, weshalb Postel und Keiser bei einem Anlasse schwiegen, der sie vor allen zu einer lauten Kundgebung veranlassen musste. Abermals ein Beweis, dass in Hamburg am rechten Orte niemals die rechten Männer beisammen waren.

Die Vorstellung, im damaligen Sinne als Serenata zu bezeichnen, beginnt:

Apollo mit einigen Musen, sitzet auf dem Berge Helicon. Für [Vor] ihm sitzet Hammonia, in der Mitte, an beiden Seiten, sitzet die Nymphe Albine und der Sylvanus, mit einer Menge Schäfer und Schäferinnen.

Aria.

Chorus. Sage doch, was ficht dich an?
Holde Nymphe, Kron' der Erden,
Die das Glück sein Schoosskind heisst,
Damit dir vermählet werden,
Was der Himmel herrlich preist.
Sage, was dir fehlen kann!
Werthe Perle dieses Landes,
Zierde des schiff-reichen Strandes,
Horn von allem Ueberfluss;
Der, was Ost und Westen heget,
Ja, in jener Welt sich reget,
Seine Schätze zinsen muss,
Dass dir nichtes fehlen kann: —
Sage doch, was ficht dich an?

Aria.

Apollo. Meine Getreuen sind dir ergeben,
Deinen Gelahrten weichet Athen;
Wann sich die Künste bei dir erheben,
Bleibet Corynthus selbsten nicht schön.
Selbst meine Leyer schallet in dir:
Aber dein Seufzen dämpft sie schier.

Aria.

Albine. Meine mit Reichthum geschwängarte Wellen
Tragen der ganzen Welt Schätze zu dir.
Wann sich die Fluten mit Kreusselen schwellen,
Füllt sich dein Hafen mit aller Welt Zier!
Und deine Augen, die Thränen gebähren,
Zeugen, statt Perlen, nur ängstige Zähren.

Aria.

Apollo mit seinen Musen. Da durch die ganze Welt
Nur Blitz und Donner knallet!
Da Weischlands Lust zerfällt, .
Die Mordtrompete schallet,
Wo vor die Laute klang
Und ein Syrene sang — —

Albine mit ihren Nymphen und Schäfern. Da sich in Süd' und Norden
Bellona hören lässt.
Und voller Krieg und Morden
In die Posaunen bläst, —

Alle. In dir dennoch so Fried' als Lust
Mit holder Anmuth spielet:
Wie kommt es, dass sich deine Brust
Mit hohlen Seufzern kühlet?

Hammonia. Stört meine treue Thränen nicht —

u. s. w. Nach ihr kommt Sylvan an die Reihe:

Sylvan. Apollo! leg die frohen Saiten nieder,
Und spiel' hinfür nur bleiche Leichen-Lieder.
Albine! lass das Meer
Nur seine Flut zurücke nehmen.
Es werden ganze Ström' von Zähren
Dir Wassers gnug gewähren.
Der grosse Pan ist todt!

Aria.

Chorus. Brechet, ihr Himmel! erschüttre dich, Erde:
Decket, ihr Gräber der Wehmuth, ach decket
Die bebende Geister, die Trauren erschrecket!
Zerfallet, zergehet,
Verstäubet, verwehet,
Dass alles zum vorigen Klumpen doch werde:
Brechet, ihr Himmel! erschüttre dich, Erde!

In diese überspannten Vorstellungen werden sodann die Tugenden des Verstorbenen eingefügt. Zunächst seine Frömmigkeit; Albine singt:

Hat Pan den Opferdienst bestellet
Und ein geweihtes Feu'r dem Himmel angezündt:
So hat zum Seligen sich Andacht auch gesellet,
Die Andacht, die die Seel mit Gotte selbst verbindt.
Dann, wie das ew'ge Feu'r auf Pan's Altären brannte,
So glühte stets sein Herz, das keine Kälte kannte.

Sylvan feiert seine Staatsweisheit:

Hammonia, du weisst, dein Rathhaus wird's gestehn,
Dass sie als Vater ihn des Vaterlands gesehn.

Und der Chor bekräftigt wieder:

Aria.

Solln wir dann nicht schmerzlich klagen,
Dass die Stütze dieser Stadt,
Drauf sie sich gelehnet hat,
Heute wird zu Grab getragen?
Ja, ach ja, wir müssen klagen!

Schott war keine aufbrausende leidenschaftliche Natur, sondern ein ruhiger Mann, der durch »holde Freundlichkeit« manche Disharmonie zu lösen wusste, welche Kunst er allerdings bei einer 25jährigen Theaterleitung wohl tausendmal zur Geltung bringen konnte, wie nicht minder bei den damaligen Bürgerzwisten.

Albine. Konnt' Pan die Zweitracht schlichten
Und zwischen Göttern richten:
So hat der Selige durch seine Süssigkeit
Gehoben manchen Streit.
Seine zu helfen stets fertige Hand
Ist mir nur mehr dann wohl bekannt.

. . . .

Aria.

Chorus. Solln wir dann nicht schmerzlich klagen,
Dass die Sanftmuth ohne Gleichen
Sammt der abgestorbnen Leichen
Heute wird zu Grab getragen?
Ja, ach ja, wir müssen klagen!

Apollo. Ach! schweiget doch mit euren Plagen;
Mein Kummer übersteigt gemeines Klagen!
Hat Pan die schöne Flöt' erfunden
Und sieben Röhr an ein zusammen bunden,
Umb durch ein vollenkommnes Werk
Den Göttern selbsten Lust zu machen:
So folgt gewiss der Sel'ge ihm drin nach.
Es war ja die Music sein stetes Augenmerk,
Die Musen seine Lust, für die er pflag zu wachen.
Hat nicht die edle Hand dis schöne Haus gegründet?
Hat nicht sein hoher Geist das ganze Werk gestift,
Das nunmehr seinen Tod schier an der Schwelle findet
Und fürchtet, dass es nicht ein schnelles Wetter trifft.
Wer will denn seinen Geist nicht himmlisch nennen,
Und seine Seel' für edel nicht erkennen?

Aria.

Die Music ist des Himmels Kind,
Die man bei edlen Seelen findt.
Selbst des Memnons harter Stein
Grüsst die Sonn' mit holden Weisen,
Und der muss noch harter sein,
Der die Music nicht will preisen.
Wann des Himmels Rad sich drehet
Und in seinen Zirkel gehet,
Folgt den Rädern überall
Ein bezaubernd Wiederhall.
Die Music ist des Himmels Kind: da Capo.

Das alles hat ihm, fährt Apoll bald darauf fort, Ruhm gebracht und im Herzen der Menschen ein unverwesliches Denkmal gegründet. »Sein liebreich Regiment«, sein aufrichtiges Gemüth,

Beim Unglück unverzagt, und herzhaft in Gefahr,
Verträglich bei dem Volk, klug und verschmitzt im Rath,

sei ihm auch durch allgemeine Anerkennung vergolten.

Diese dürftigen Züge sind alles, was der weitschweifige Text zur Charakteristik des merkwürdigen Mannes beibringt. Hierauf wendet der Poet sich zum Schlusse, der trotz des Helicon ein ganz christlicher wird; und mit welcher Schicklichkeit solches geschieht, ersieht man daraus, dass Apoll selber es ist, welcher im Kirchenlieder-Ton singt:

Aria.

Unsre müde Glieder müssen
Endlich zwar ins Grabes Nacht
Sein gebracht,
Und den blossen Sarg beküssen:
Aber dieses ist es nicht,
Was den Menschen ganz zerbricht:
Dann wir hören,
Wann wir lehren,
Dass man nicht die werthe Seele
Setze mit dem Leibe bei,
Noch des Grabes dunkle Höhle
Auch des Geistes Kerker sei.

Nachdem die Andern diesen Gedanken noch in weiteren biblischen Bildern ausgeführt haben, leitet Sylvan mit einer Arie zum Schluss:

Aria.

Das minste*) frisst das Grab.
Die Perle leget nur die Schaalen ab.
Die Seel wills Paradies erheben:
Die Tugend bleibt der Nachwelt kund,
Sein Nam muss in den Kindern leben,
Sein Ruhm in aller Bürger Mund.

---

*) D. i. mindeste.

Er lässt allein der Erd, was ihm die Erde gab:
Das minste frisst das Grab.

Aria.

Chorus. Ruht dann wol, entseelte Knochen!
Und die Erde sei euch leicht!
Bis dass diese Zeit entweicht,
Und die Welt wird ganz zerbrochen —
Ruht dann wol, entseelte Knochen!

Ende.

Das war Schott's Todtenfeier in seinem Theater. Ein Drang wahrer Empfindung ist in dem Texte unverkennbar; aber die liebe Unfähigkeit war leider so gross, dass es uns schwer fällt, in dem Wust holpriger Sprache, unpassender Bilder und der Vermengung des Heidnischen und Christlichen noch eine Spur von natürlicher Aeusserung wahrzunehmen.

102. Die sterbende Eurydice, oder Orpheus erster Theil. (1702.) 22 Bl., 3 Acte. 6 Verwandlungen. 35 Arien, 18 in der Rundstrophe.

103. Orpheus ander Theil. (1702.) 14 Bl., 3 Acte. 7 Verwandlungen. 21 Arien, 12 in der Rundstrophe.

Eine bereits ältere Arbeit von Bressand und Keiser, welche unter dem Titel »Die verwandelte Leyer des Orpheus« als der Schwanengesang des Braunschweiger Poeten 1699 am dortigen Hofe zur Aufführung kam und schon in den Jahrbüchern für mus. Wiss. I, 246—251 beschrieben ist.

Als Schott starb, war Bressand, der so manches Stück für sein Theater geliefert hatte, schon todt, und Postel hatte der Opernbühne valet gesagt, ging auch bald von hinnen. Die Thätigkeit dieser drei Männer war jetzt völlig abgeschlossen. Befähigte Nachfolger, die ihr Werk fortsetzen konnten, hinterliess keiner von ihnen. Der bedeutungsvolle, Untergang weissagende Ruf des Alterthums »Der grosse Pan ist todt!« wurde daher beim Absterben Schott's nicht ganz mit Unrecht angestimmt.

Die Instrumente in ihrem Verhältniss zu den Naturtönen.

(Mit Benutzung einer Abhandlung im »Quarterly musical Magazine«.)

Von **Robert Springer.**

Wie die Natur allen Künsten das Material liefert, so mag auch das Genie des Menschen den Gesang der Vögel, das Murmeln der Wellen, das Rauschen des Windes und andere Töne der Natur als Materialien verarbeitet und Instrumente zu ihrer Nachahmung erfunden haben, um auf Ohr und Seele einzuwirken, Wonne zu verbreiten oder Leidenschaften zu entzünden.

Einige Forscher haben sogar in den rohen Naturlauten eine kunstgemässe Articulation entdeckt. Heim und Brude haben in allen Wasserfällen und rauschenden Gewässern den Cdur-Dreiklang mit einem tiefen *F* als Grundbass vernommen. »Wenn ein Waldstrom über Granitblöcke mit donnerndem Gebrause hinunterstürzt, da und dort eine Tanne entwurzelnd und sie mit sich in den Abgrund reisst, — schreibt Professor Brude — wenn aus den ewigen Eisfeldern ein Fluss sich entwickelt, der stäubend in die Tiefe fällt, davon sagen uns die lyrischen Dichter kein Wort; da ist keine Nymphe, welche mit rührenden Tönen unser Herz ergreift. Freilich sind die Wasserfälle prosaischer und einfacher in ihrer musikalischen Ausbildung und die Herren Physiker, welche die Töne derselben festgestellt haben, konnten nichts weiter constatiren als den einfachen Cdur-Dreiklang; daneben jedoch noch das nicht zum Accord gehörige *F*, welches eigentlich des Basses Grundgewalt darstellt. Wie beim Läuten der Kirchthurmglocken diejenigen des höchsten und des niedersten Tons dem Ohre sich am bemerklichsten machen, so hört man beim Wasserfall das tiefe *F* besonders stark. Es schwillt an in seiner Kraft mit der zunehmenden stürzenden Wassermasse und deckt dann häufig den Dreiklang in seiner Reinheit, so dass dieser mehr wie ein schönes melodisches Geräusch ertönt. Dieses *F* ist ein tiefer, fast brummender, fernher klingender Ton, und der einsame Bergwanderer vernimmt denselben schon lange, ehe er die Thalecke umgeht, welche ihm den stäubenden Wassersturz verbirgt. Uebrigens wiederholen sich diese vier Töne bei allen rauschenden Wassern, bei bedeutenden Wasserfällen sogar in verschiedenen Octaven; bei kleineren Wassern klingen diese Töne eine oder zwei Octaven höher; man sucht vergebens einen anderen Ton. Hängt dieser Dreiklang des Wassers von seiner Zusammensetzung oder seinem specifischen Gewicht ab? Darauf muss die Physik Antwort zu geben vermögen. Sollte ein Solosänger oder selbst ein Chor am Ufer eines stark rauschenden Wassers ein Lied singen wollen in einer anderen Tonart als in C-dur, so würde es sich in arge Dissonanzen mit dem Wasser setzen und unwillkürlich würde das Lied in die Tonart des Wassers einlenken.« *)

Der Franzose Dupont von Nemours und der Engländer Thomas Gardener haben ebenso in dem Gesange und den Stimmen der Vögel eine bestimmte Articulation gefunden und demnach ihre Töne in Noten gesetzt. **) Und welche glänzende Cadenzen bietet uns diese Naturmusik! mit welcher Leidenschaft ist darin das Verlangen, das Leiden, die Liebe und die Freude ausgedrückt!

Wenngleich aber diese Töne auch in uns bestimmte Regungen, bald Vergnügen, bald Melancholie erwecken, so bieten sie dem Künstler für die Musik doch eben nur das Material, und wir werden nicht zugeben, dass das Genie des Menschen durch jene formlosen, zerstreuten Elemente übertroffen werde, welchen es an Abwechselung und Vollständigkeit gebricht. Der Mensch kann vermöge seiner Organisation Alles erfassen, was ihm die Natur an musikalischem Material bietet; seinem scharfen Gehör werden alle Töne kenntlich und vermöge seiner Stimmorgane ist er im Stande, jede Tonbiegung nachzuahmen; seine Intelligenz und sein Combinations-Vermögen befähigen ihn zu vollendeten Kunstleistungen. Wer wollte da an eine materielle und plumpe Nachahmung der Naturlaute denken!

Händel, Beethoven, Haydn, Mendelssohn, ja auch Rossini haben die wilden Laute und das Getöse der Natur belauscht und nachgeahmt: das Heulen des Sturmes in Winternächten; das Aechzen des Windes, der den Wald schüttelt; das Dröhnen des Erdbodens; das Toben des Orkans; das Donnern der Vulkane; des Murmeln des schlummernden und das Brausen des sich erhebenden Meeres. Sie haben dies Alles nachgeahmt, aber nicht wie Pedanten, sondern wie geniale Künstler. Jene langen Pausen, welche zuweilen das Spiel der Instrumente unterbrechen, ihr könnet sie in der Natur beobachten. Das Crescendo, welches Rossini so gern anwendete, er hörte es im Walde, wenn der Wind anfänglich leise durch das Laub säuselt und sich allmälig zu wildem Gebrause steigert. Habt ihr das Echo beobachtet? jene merkwürdige Naturerscheinung, jenes Zurückprallen des Tones, jene Erscheinungen, wonach die Töne denselben Gesetzen wie die Lichtstrahlen unterworfen zu sein scheinen, entweder nach einem Punkte convergiren oder sich in unendlich kleine und schwache Töne zersplittern und sich im weiten Raume vertheilen. Haydn, Händel und ne-

*) Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens, 5. Bd.
**) The music of nature. London 1832.

mentlich Beethoven in seinen Symphonien, haben das Echo mit wunderbarer Wirkung nachgeahmt.*) Wie sich da die Noten trennen, sich vereinzeln, von einem Ende des Orchesters zum andern schweben, sich wiederholen! wie sie dann wieder gesammelt werden, um volle Garben des Wohlklangs zu bilden oder in einem Abgrund von Harmonie zu versinken!

Es unterliegt keinem Zweifel, dass der Ursprung vieler Instrumente mit der Nachahmung der Naturlaute in Verbindung steht. Die Blasinstrumente namentlich ahmen nicht nur die menschliche Stimme, sondern auch die Stimme der Vögel nach; ihr Mangel besteht darin, dass ihnen eine Vollendung und Ausdehnung der Töne mangelt, da ihre Leistungen, wie die der Flöte, gewöhnlich nur auf zwei Octaven beschränkt sind. Flöte und Clarinette sind alten Ursprunges; die Posaune wurde schon von den Römern und Hebräern bei ihren Triumphen und religiösen Ceremonien gebraucht und eine in Herculanum ausgegrabene gab die Veranlassung, dass dieses Instrument in Europa aufs Neue in Gebrauch kam. Saiten ertönen zu lassen lernte der Mensch vielleicht vom Winde, und das Echo führte ihn auf die Erfindung, den Ton durch Resonanz zu verstärken. Flöte, Horn und Saitenspiel sind fast gleich alt und waren bei den Thraciern und Arkadiern in Gebrauch. Die Trompete, das militärische Instrument der Römer, welches an die weckende Stimme des Hahns erinnert, erhielt im mittelalterlichen Ritterwesen eine grosse Wichtigkeit und wurde in der neueren Zeit sogar ein beliebtes Concertinstrument bei den Russen.

Die Lyra der Cretenser, die neuere Guitarre, die Geige und das Clavier, beruhen auf einem gleichen Princip der Erfindung. Die Guitarre, die Tochter der Lyra und die Mutter der Violine, hat trotz ihrem schwachen Ton einen besonderen Reiz, ist leicht gebaut, leicht zu stimmen und ein geschickter Spieler kann viel darauf leisten. In älterer Zeit diente sie den portugiesischen Armeen zur Kriegsmusik, und noch jetzt steht dieses Instrument bei den Bewohnern der pyrenäischen Halbinsel in hohen Ehren. Die Violine, das vollkommenste Saiteninstrument, das seine wunderbare Vollendung erst nach hundertjährigen Versuchen erreichte, vereinigt alle Vorzüge der Lyra, der Laute, der Mandoline und der Viola. Erst im 11. Jahrhundert erfunden, erhielt sie ihren kostbaren Ton durch die Italiener Stradivari und Amati und in neuester Zeit durch den Amerikaner Gemünder.

Die furchtbaren Harmonien, welche der Wind in den Felsenhöhlen hervorbringt; die kläglichen tiefen Laute, die man an der Küste von Cornwallis vernimmt; die bald klagende, bald donnerähnliche Grottenmusik in Finland, Dalmatien, Neuspanien und auf der Hebriden-Insel Staffa, diese aus den Felsenhöhlen ertönenden Naturharmonien mögen auf die Erfindung des gewaltigsten Blas-Instruments geführt haben: der Orgel. Dieser harmonische Koloss, das Instrument grosser Kirchen, die Tochter des Mittelalters und das Organ der christlichen Musik, übertrifft alle anderen Instrumente an Mannigfachheit, Kraft und Umfang und wird von keinem in ihrer tiefen, ernsten und grossartigen Wirkung erreicht.

Das Zusammenschlagen der Metalle, das Erbeben des Glases oder der Metalle, wenn sie von festen Körpern geschlagen oder vom Winde bestrichen werden, leitete zur Erfindung der Glocken und der neueren Percussions-Instrumente, deren Wirkung trotz allen Mängeln bewundernswerth ist. Die Becken, welche bei der sogenannten türkischen Musik von grosser Bedeutung sind; die Franklin'sche Harmonika; der durch Rossini in Gebrauch gekommene Triangel und die Glöckchen, welche, in diatonischen Scalen geordnet, mehrere hundert Passagen geben, alle diese metallischen Schlag-Instrumente werden allmälig noch vervollkommnet werden. Selbst die einförmige Trommel hat durch Rossini und Beethoven ihre Beschränktheit verloren und eine hohe Bedeutung im Orchester erreicht. An der Trommel lernen wir aber zwei wichtige Theile der Tonkunst erkennen, in welchen die ganze Kraft und Gewalt dieses Instruments besteht: den Rhythmus und den Accent. Wie wichtig der Accent schon allein ist, zeigt sich an dem eintönigen, ermüdenden Ausdruck jener Instrumente, welchen der Accent fehlt, indem sie nur durch einen Mechanismus gespielt werden, und deren Noten ohne alle Nüancen auf einander folgen, wie die Drehorgeln, die Musikdosen u. dergl.

Eine wichtige Wahrnehmung ist die, dass die Töne um so eindringlicher und mächtiger wirken, je näher der Spieler mit seinem Instrument in Berührung kommt. Die Sackpfeife, bei welcher der Hauch des Blasenden einen weiten Raum durchlaufen muss, ist unter den Blas-Instrumenten ebenso ausdruckslos wie unter den Saiten-Instrumenten die Mandoline, deren Saiten nicht mit den Fingern sondern mittels einer Feder gegriffen werden. Die Harfe hingegen, die Geige, die Flöte, welche von dem Spielenden unmittelbar beseelt werden, und die Guitarre, die an der Brust des Spielenden erzittert und ihm ganz angehört, geben seine Gefühle völlig wieder und rufen die tiefsten Regungen seiner Brust hervor.

Darauf beruht auch jene Wirkung, welche Hector Berlioz sehr bezeichnend »die musikalische Strömung« nennt*); jener unmittelbare Einfluss der Schallwellen auf unsere Nerven, welche selbst bei einem starken Orchester in einem zu grossen Raume verloren geht.

Auch hier können uns die Töne der Natur Belehrung geben: das Echo, das zurückgeworfene Spiegelbild der Töne. Es folgt daraus zugleich ein wichtiges Gesetz für die Akustik und für den Baumeister, welcher Concertsäle zu bauen hat. In allen grossen Räumen von runder oder elliptischer Form findet sich das wunderbare Phänomen, dass selbst leise Worte, welche an einer Stelle gesprochen werden, an einer entgegengesetzten Stelle vernehmlich zu hören sind. Die Krümmungen der Bogen, Gewölbe oder Kuppeln sammeln nämlich die Klangstrahlen an gewissen Punkten, so dass sie sich nicht durch den ganzen Raum verbreiten können. Eine Ausnahme findet nur da statt, wo die runden Gewölbe, wie in grossen Kirchen, so hoch liegen, dass sie jenen Nachtheil nicht herbeiführen können, indem die untere Parallelogrammform des Kirchenraums vorherrschend ist. Die Baumeister dürfen also den Bühnen und allen Räumen, welche zu musikalischen Aufführungen bestimmt sind, keine runde oder elliptische Form geben, sondern die Form des Parallelogramms, welche dem Ton gestattet, sich nach allen Seiten zu vertheilen.

Alle Instrumente, mögen sie noch so vervollkommnet werden, kommen in ihrer Wirkung doch nicht der menschlichen Stimme gleich, wenn sie in accentuirten Tönen oder im Gesange wirkt. Hier macht sich Alles geltend, was zum Wesen des musikalischen Tons gehört: Gleichheit, Gleichförmigkeit Gleichförmigkeit und Reinheit der Schwingungen, Numerus, Tempo, Takt und gleiches Zusammenwirken des Rhythmus. Die Melodie der Singtöne ist das Mittel, den Ton durch einen weiten Raum fortzupflanzen. Geschrei, Jauchzen oder Gelächter der Menge verursachen nur ein verworrenes Getöse, welches von jedem Instrumente, selbst von einer sanften Geige, noch mehr von der Singstimme des Menschen übertönt wird. Eine gesprochene, nicht gesungene Messe wird in einer grossen katholischen Kirche kaum zu vernehmen sein. Die Strassenverkäufer in grossen Städten nehmen daher bei ihren Ausrufen einen singenden Ton an. Viele Parlamentsredner werden trotz ihrer kränklichen und matten Stimme dennoch im ganzen Hause vernommen, wenn sie es verstehen, ihren Worten eine Modu-

*) Vergl. Georges Kastner, La harpe d'éole.

*) H. B., A travers chants.

lation und geschickte Accentuation zu verleihen, wogegen die Schreier unverständlich bleiben. Grosse Schauspieler, ebenso wie die berühmten Sänger und Sängerinnen, verleihen ihrer Sprache diese Grundlage der musikalischen Melodie; sie wissen auch, wo sie die Kopfstimme und wo die Bruststimme zu gebrauchen haben, um die Aufwallungen des Zornes, der Liebe, des Hasses, der Rache oder eine angenehme Regung auszudrücken. Die Accente des Zorns, der Freude, der Rachsucht und der höchsten Spannung gehören der Kopfstimme an; die leidenschaftlichen, zärtlichen, gefühlvollen und schwermüthigen Laute sind der Bruststimme eigen.

Weitere Betrachtungen würden die Musik, als Kunst, mit der Theorie des Tons, als abstracter Wissenschaft, in Verbindung zu setzen und die Naturtöne zu classificiren haben; eine interessante Aufgabe, welche aber die nothwendigen Grenzen unseres Aufsatzes überschreitet.

Verzeichniss der Werke und Publicationen von **Dr. Sourindro Mohun Tagore,**

dem Gründer und Präsidenten der Bengalischen Musikschule in Calcutta.

Seit dem Jahre 1871 besitzen die Inder eine Musikschule in ihrem Lande und in ihrer Sprache, welche ganz nach europäischem Muster angelegt ist. Unsere Tonkunst wird dort um so fester Wurzel fassen, weil eine Erneuerung der altindischen Musik damit Hand in Hand geht. Alles ist zunächst das Werk eines einzigen Mannes, des obengenannten Dr. Sourindro Mohun Tagore, welcher einer sehr vornehmen indischen Familie entstammt und seine Bildung in Europa erhalten hat. Bei der Besprechung der bereits zahlreich vorliegenden Literatur wird hiervon noch oft die Rede sein. Heute theilen wir nur ein Verzeichniss von Tagore's Schriften mit, aus welchem das mannigfaltige Wissen und die ausserordentliche Rührigkeit dieses für die Cultur seines Landes höchst bedeutsamen Mannes zu ersehen ist. Seine eigenen Werke füllen schon über dreitausend Seiten. Hierzu kommen noch mehrere musiktheoretische Werke, welche von Professoren seiner Schule verfasst und mit seiner Unterstützung zum Druck gelangt sind. Das Verzeichniss geben wir in englischer Sprache, wie der Autor selber es veröffentlicht hat.

A. Gedruckte Werke von Dr. Tagore.

1. *Bhoogol-o-Itihas Ghatita Brittanto.* — Or an outline in Bengali of the history and geography of Europe. Written by the Author at the age of fifteen. (Translation.) 12mo, pages 36.
2. *Muktabali Natika.* — A Bengali Drama, written by the Author at the age of sixteen. (Original.) 12mo, pages 61.
3. *Malabikagnimitra Nataka.* — A Bengali translation of the Sanscrit Drama of the same name, composed by Mahakabi Kalidas. (Translation.) 12mo, pages 110.
4. *Jatiya Sangita Bishayaka Prostava.* — Or a discourse on National Music, in Bengali. (Original.) 4to., pages 79.
5. *Yantra-Khettra-Dipika.* — Or a treatise on *Sitara*, containing all the requisite precepts and examples on the rudiments of Hindu Music, intended as an instruction to the study of the above instrument. Illustrated with various exercises and ninety-four airs arranged in the present system of Hindu notation. (Original.) 4to., pages 317.
6. *Mridanga Manjari.* — A treatise on Mridanga, (a percussion instrument). (Original.) Royal 8vo., pages 212.
7. *Aikatana.* — Or the Indian Concert, containing elementary rules for the Hindu Musical Notation with a description of signs frequently used in airs intended for the Aikatana. (Original.) 4to., pages 47.
8. *Harmonium-Sutra.* — Or a treatise on Harmonium. (Translation.) Royal 8vo., pages 79.
9. *Hindu-Music.* — From various Authors. Part I. (Compilation.) Demy 8vo., pages 305.
10. *Hindu-Music.* (Reprinted from the »Hindu Patriot«, September 7, 1874.) (Original.) Demy 8vo., pages 53.
11. *Yantra-Kosha.* — Or a Treasury of the Musical Instruments of ancient and of modern India and of various other countries, in Bengali. (Original.) Demy 8vo., pages 296.
12. *Victoria-Gitika.* — Or Sanscrit Verses, celebrating the deeds and the virtues of Her Most Gracious Majesty, the Queen Victoria, and Her Renowned Predecessors, composed and set to music by the Author (with a translation). (Original.) Royal 8vo., pages 349.
13. *Sangit-Sara-Sangraha.* — Or theory of Sanscrit Music, compiled from the ancient authorities, with various criticisms and remarks by the Author. (Compilation.) Demy 8vo., pages 271.
14. *English Verses.* — Set to Hindu Music, in honor of His Royal Highness the Prince of Wales, by the Author. (Music-Original.) Demy 8vo., pages 156.
15. *Prince Panchasat.* — Or Fifty Stanzas in Sanskrit, in honor of His Royal Highness the Prince of Wales, composed and set to music by the Author (with a translation). (Original.) Royal 8vo., pages 147.
16. *Six Principal Ragas.* — With a brief view of Hindu Music and with their emblematical representations. (Original.) Royal 4to., pages about 110.
17. *Victoria Samrajyan.* — Or Sanscrit Stanzas, (with a translation) on the various dependencies of the British Crown, each composed and set to the respective national music, in commemoration of the assumption by Her Most Gracious Majesty, the Queen Victoria, of the Diadem — »Indiae Imperatrix«. (Original.) Royal octavo, pages 155.
18. *A Brief History of England.* — In Bengali verses, composed and set to music in commemoration of the assumption by Her Most Gracious Majesty, the Queen Victoria, of the Diadem — »Indiae Imperatrix«. Part I. (Original.) Royal octavo, pages 141.
19. *A Brief History of India.* — In Bengali verses, composed and set to music in commemoration of the assumption by Her Most Gracious Majesty, the Queen Victoria, of the Diadem — »Indiae Imperatrix«. Part II. (Original.) Royal Octavo.
20. *A Few Lyrics of Owen Meredith.* — Set to Hindu Music in commemoration of the assumption by Her Most Gracious Majesty, the Queen Victoria, of the Diadem — »Indiae Imperatrix«. (Music-Original.) Royal octavo, pages 100.
21. *A Schort Notice of Hindu Musical Instruments.* — In English. (Original) pages 43.

22. *Manasa Pujanan.* — Or a collection of Sanscrit Hymns, composed by the famous Sankarachargya to music. Royal octavo, pages 18.

23. *Bharatiya Natya Rahasya.* — Or a Treatise on Hindu Drama. A Bengali Translation from Sanscrit authorities. De. 16vo., pages 268.

B. Musikalische Werke, welche unter Dr. Tagore's Direction und mit seiner Beihülfe geschrieben und gedruckt sind.

24. *Sangeeta Sara.* — Or a treatise on Hindu Music. By Professor Khettra Mohun Gosswamee, in two parts. (Original.) 4to., pages 320.

25. *Joya Deva.* — Songs of Joya Deva Gosswamee, set to music, in the present system of Bengali notation. By Professor Khettra Mohun Gosswamee. 4to., pages 151.

26. *Kantha Kaumadi.* — Or a treatise on Vocal Music. By Professor Khettra Mohun Gosswamee. (Original.) Royal octavo, pages 403.

27. *Aikatanic Swaralipi.* — A Collection of Hindu Airs, composed and set to music, adapted for the native concert. By Professor Khettra Mohun Gosswamee. 4to., pages 60.

28. The Music and Musical Notation of various Countries. Demy 8vo., pages 55.

29. Music's Appeal to India. Demy octavo, pages 24.

30. *Adi-Chhaya-Raga Bishayaka Prostava.* — By Professor Kally Prosonno Bannerjea. 4to., pages 32.

31. *Bharate Yuvaraga.* — Or the Prince in India. Demy octavo, pages 42.

32. *Bahoolina Tatwa.* — Or a treatise on »Violin«. Royal octavo, pages 170.

33. *Engraji Swaralipi Paddhati.* — Or a brief explanation of the system of English notation, in Bengali. By Professor Kally Prosonno Bannerjea. 4to., pages 35.

Die letzten Werke, welche Dr. Tagore nur angeregt und zum Druck befördert hat, rühren hauptsächlich von zwei Professoren des indischen Conservatoriums her. In den ersten 23 Publicationen hat man dagegen wesentlich die eignen Producte dieses ungemein thätigen Mannes. Es befinden sich unter denselben Schriften über europäische Geschichte und Geographie, indische Dramen, Gedichte auf die Königin (oder vielmehr Kaiserin) Victoria, sowie auf den Prinzen von Wales (während er in Indien war) und eine daran sich schliessende Geschichte des englischen Reiches u. s. w. — aber das Hauptaugenmerk des Autors bleibt immer auf die Musik gerichtet, welche von allen Seiten behandelt wird.

Dieses Verzeichniss hat der Verfasser selber veröffentlicht in einem neuen Druckwerke, welches wir hier unter Nr. 34 jener Liste anfügen, dessen Jahreszahl 1876 aber nicht genau zu nehmen ist:

34. Public opinion and official communication, about the Bengal Music School and its President. Calcutta 1876. kl. 4to. 240 Seiten.

In diesem Buche ist alles gesammelt, was die Oeffentlichkeit seit der Eröffnung der Bengalischen Musikschule über dieselbe wie über ihren Leiter geäussert hat, sowohl in Zeitungen wie in officiellen oder privaten Zuschriften, die sich bis ins Jahr 1878 erstrecken. Wir lesen hier also Berichte Calcuttaer Zeitungen über die Prüfungen und Fortschritte der Schule, Zuschriften der Behörden an den Leiter der Schule, Diplome musikalischer Gesellschaften oder Ordenskapitel aus Europa, Dankschreiben europäischer Regierungen oder Bibliothekare für die von dem Verfasser ihnen übersandten Werke, sowie auch Recensionen verschiedener Gelehrten über die betreffenden Werke. Auf diesen bunten Inhalt werden wir noch mehrfach zurückkommen, da wir die Absicht haben, sowohl das literarische wie auch das musik-pädagogische Wirken des Dr. Tagore nach seiner Bedeutung zu schildern. Zunächst interessiren uns von den Schriftstücken, die in den »Public opinions« zum Abdruck gekommen sind, die Recensionen aus europäischen Journalen, welche anerkannte indische Gelehrte zu Verfassern haben. Indem wir diese kennen lernen, erfahren wir den Stand unserer bisherigen Kenntniss oder vielmehr Unkenntniss der indischen Musik und zugleich auch, welche Hoffnungen diese Männer hegen hinsichtlich der Bereicherung, die aus Dr. Tagore's Werken fliessen kann. Wir erfahren daraus zugleich auch die geringe sachliche Vorbereitung, mit welcher jene Beurtheiler sich der Frage der indischen Musik nähern, denn sie sind entweder sprachkundig und dann fehlt es an den musikalischen Kenntnissen, oder sie gehören als Fachleute der Musik an, verstehen aber die indische Sprache nicht. Bei diesem Zustande liegt es in der Natur der Sache, dass wir zunächst auf die eigentlichen Philologen hören müssen. Deshalb machen wir auch den Anfang unserer Mittheilungen über indische Musik im nächsten Artikel mit dem, was der bekannte Prof. Weber in Berlin über die musikalischen Werke von Tagore in der Jenaischen Literaturzeitung geäussert hat.

A. Weber über Dr. Tagore's indische musikalische Schriften.

Eilf Werke über indische Musik.

Bisher fehlte es uns eigentlich an jeder Möglichkeit, sich über indische Musik ein eigenes Urtheil zu erwerben. Wir waren dabei lediglich beschränkt auf die im Ganzen doch ziemlich dürftigen Nachrichten, welche darüber bei Jones (1784), Paterson u. A. vorliegen und überdem zum guten Theil schwer zugänglich, resp. in verschiedenen Journalen zerstreut waren. Zur Zeit ist jedoch auch auf diesem Gebiete am fernen Ganges ein reges Leben erwacht. Neben den vorstehend aufgeführten Werken finden sich in Trübner's American and Oriental Record 1876 p. 162 noch sechs andere dergl. Schriften angeführt, von denen zwei ebenfalls dem Sourindro Mohun Tagore zugehören, während ihm und seinem Lehrer Kshetra Mohana Gosvamin dabei auch noch zwei andere Männer: Loke Nath Ghose und Kalypada Mukhopadhya zur Seite treten. Die Anstrengungen, welche insbesondere der an erster Stelle Genannte, der die Stelle eines »President Bengal Musical School« bekleidet, dem von ihm erstrebten »revival of Hindu Music« zugewendet hat, sind in der That aller Anerkennung werth, und möchten wir daher wohl wünschen, dass sie zunächst speciell dadurch belohnt würden, dass sich nunmehr mal ein competenter Beurtheiler diesem Gegenstande widmen und ihn kritisch beleuchten möge. Die theoretischen und praktischen Substrate dazu liegen in No. 7, in Verbindung mit den unter No. 12, 14 und 15 aufgeführten drei aus hochgradiger Loyalität hervorgegangenen Publicationen und den in No. 9 zusammengestellten Angaben bequem vor; und auch die in No. 4, 5 und 16 in so grosser Fülle enthaltenen Melodien werden trotz ihrer indischen (und zwar in bengalischer Schrift vorliegenden) Notationsweise doch, nach einiger Vorarbeit und Uebung dem Kunstverständigen keine gar zu grossen Schwierigkeiten machen, sondern sich seinem Verständniss bald erschliessen, wenn auch der

übrige Inhalt der Werke selbst ihm zunächst unbekannt bleibt. Es ist der specielle Zweck dieser Zeilen, diejenigen, welche es angeht, darauf hinzuweisen, welche reiche Fundgrube neuen Wissens sich ihnen hier öffnet; möglicherweise könnten ja doch vielleicht einige dieser exotischen Melodien auch vor unseren Ohren wirklich Gnade finden?

In wie hohem Grade die Musik bei den Indern auch literarisch gepflegt und behandelt worden ist, das ergiebt sich aus den zahlreichen Citaten aus der betreffenden Literatur in No. 13. Bisher beschränkte sich unsere Kenntniss davon eigentlich nur auf die kurzen Angaben darüber, die sich in Aufrecht's Catalogus p. 199 ff. vorfinden. In dem vorliegenden Samgîtasârasamgraha aber, welchen Caurîndramohanacarmon, seinem Vorworte nach, aus »zwei oder drei ähnlichen Werken«, die er sich mit vieler Mühe aus Kashmir verschafft hatte, in çloka-Form compilirt hat, drängen sich förmlich die zudem meist sehr langen Citate, ohne dass übrigens zu den schon durch Aufrecht genannten Namen von Autoren und Werken gerade viel neue dergl. hinzutreten. An ihrer Spitze steht und am umfangreichsten benutzt ist der Samgîtaratnâkara des Çârñgideva (so hier, Aufrecht hat Çârñgadeva) aus Kashmir, dem sich der Verfasser im Wesentlichen auch in Bezug auf die Reihenfolge, in der er seinen Gegenstand behandelt, angeschlossen hat. Buch I handelt nämlich hier von den Tönen, Buch II von den Melodien (râga), Buch III von der Composition (prabandha), Buch IV von dem Spiel musikalischer Instrumente, Buch V vom Takt (tâla), Buch VI vom Tanze. Die Zeit des Çârñgideva steht nun freilich nicht fest; er beruft sich indess auf Vorgänger mit zum Theil illustren Namen (z. B. Abhinavagupta, Kohala), so dass diese Literatur, selbst wenn man von den legendarischen Angaben über den Gândharvaveda und die fünf Samhitâ des Bharata etc. absieht, jedenfalls weit über ihn zurückreicht. Die Lehre von den sieben Tönen und ihre Bezeichnung durch die Anfangsbuchstaben ihrer Namen lässt sich ja denn auch factisch bis in die vedischen sûtra hinauf verfolgen (s. darüber Indische Studien 8, 259—272), wie denn ferner die musikalische Theorie offenbar unmittelbar auf das Absingen der Lieder beim Opfer als ihre Grundlage zurückgeht, und somit auch die ganze Literatur des Sâmaveda, soweit dieselbe sich auf diesen Gegenstand bezieht, hierher gehört. Burnell hat uns neuerdings in der werthvollen Einleitung zu seiner Ausgabe des Arsheyabrâhmana (Mangalore 1876) die ersten näheren Angaben über den Gesang der Sâman gemacht, und von hier müsste eigentlich fortab jede Untersuchung über das Alter und die Entwicklung der indischen Musik ausgehen. Die, soweit mir bekannt, zuerst von Peter von Bohlen, das alte Indien II, 195 (1830), aufgestellte Ansicht, dass die indische Bezeichnung der sieben Noten *sa ri ga ma pa dha ni* zu den Arabern und Persern, bei denen sie in der Form *da re mi fa sa la be* erscheint, und von da durch ihre Vermittlung nach dem Abendlande gedrungen sei, gewinnt durch das hohe Alter derselben bei den Indern einen so bestimmten Hintergrund, dass sie doch wohl verdiente, von den Musikhistorikern etwas mehr berücksichtigt zu werden, als dies bisher der Fall war. Der Târiku 'l hukamâ (A D. 1198) erwähnt ausdrücklich »a treatise on music« mit dem Titel biyâfar (vidyaphala) als aus dem Indischen in das Arabische übersetzt. Es tritt dazu noch die von mir neuerdings (Ind. Lit. Gesch. 2 p. 367. 368) aufgestellte Vermuthung, dass sogar auch das seit Guido von Arezzo übliche Wort: gamma, Tonleiter, auf das gleichbedeutende skr. grâma, prâkr. gâma, zurückzuführen sei. — Neben No. 13 verdient auch die in No. 11 vorliegende Beschreibung der indischen Musikinstrumente besondere Anerkennung, und es ist entschieden zu bedauern, dass dieselbe eben nur in Bengali abgefasst und nicht von einer englischen Uebersetzung begleitet ist. Es werden darin 27 Saiten-Instrumente, 16 Blas-Instrumente, 18 Schlag-Instrumente (in zwei Arten ânaddhâ und ghana), unter Beigabe von 13 Illustrationen, speciell beschrieben. Und darauf folgt dann, nach einigen kurzen Bemerkungen (p. 111—122) über das »Zusammenspiel« (ekatâna) bei den Indern sowie bei den alten Assyrern, Juden, Persern und Aegyptern (!), ein wirklich höchst achtungswerthes alphabetisches Verzeichniss von Musikinstrumenten aller Völker und Länder (p. 123—296), und zwar dies unter Beifügung nicht nur der lateinischen Umschrift des Wortes (die vielfach sehr nöthig ist! wer würde z. B. aus sâmpitar, vâsdibhâyoli die Wörter champêtre, basse de viole errathen?), sondern auch einer kurzen englischen Erklärung; die indischen Instrumente selbst sind leider nur zum Theil in dieses Verzeichniss aufgenommen. — Nicht minder dankenswerth endlich ist auch die in No. 9 gegebene Zusammenstellung alles dessen, was bisher von Engländern über indische Musik geschrieben worden ist. Es wird uns da Manches zugänglich und bekannt, was bisher eben kaum zu haben war; darunter denn freilich auch manch »rubbish«, aber man kann sich nun doch eben bequem selbst ein Urtheil darüber bilden. Leider ist die Zusammenstellung theils nicht chronologisch geordnet, theils sind überdem auch die beigefügten bibliographischen Angaben insofern ziemlich ungenügend, als dabei die Jahrzahl nicht genannt wird. In der offenbar ihres Umfangs wegen vorangestellten, mir bisher gänzlich unbekannten Abhandlung von Cpt. Willard (eine Kritik darüber folgt erst unter § 101) findet sich einiges Werthvolle, besonders in den beiden Abschnitten über die »rags and raginees« und über die Instrumente; im Ganzen aber steht ihr Gehalt nicht im Verhältniss zu ihrem Umfange. Dagegen die Abhandlungen von Jones, Ouseley, Paterson, sowie der »Catalogue of Indian Musical instruments« von French und die Angaben über den gleichen Gegenstand von Campbell, Davy, Crawford sind durchweg von Bedeutung. *A. Weber.* (Jenaer Literaturzeitung 1877 No. 31.)

Diese Recension ist im zweiten Theil von Tagore's »Public opinion« sogar dreimal zum Abdruck gekommen, nämlich in deutscher Sprache p. 87—92 und ebenfalls p. 137—141, sowie in englischer Uebersetzung p. 142—145.

In einem an den Autor gerichteten Privatbriefe aus Berlin vom 6. Januar 1877 spricht Professor Weber sich über die beiden Punkte, welche nach dem Obigen unser musikalisches System mit dem indischen gemein haben soll, noch etwas entschiedener aus. Er lenkt ausdrücklich die Aufmerksamkeit Tagore's auf dieses Factum, welches demselben bisher entgangen sei, und schreibt: »Die Hindu-Tonleiter *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni* ist auch von den Persern entlehnt, wo wir es finden (s. die Wörterbücher von Richardson und Johnson unter *duremifasal*) in der Form *da, re, mi, fa, so, la, ci,* und von den Persern kam es in das Abendland und wurde durch Guido von Arezzo in der Form *do, re, mi, fa, sol, la* in Europa eingeführt.« Hierauf führt er noch das Wort *Gamma* an »als ein directes Zeugniss von dem indischen Ursprung unserer europäischen Scala von sieben Tönen.« (Gedruckt ist der Brief englisch in »Public opinion« p. 37—39, und p. 45—46.)

Auf eine Kritik dieser beiden Verbindungspunkte wollen wir uns für heute nicht einlassen, sondern nur bemerken, dass Guido's Scala nicht *do re mi,* sondern *ut re mi* anfing und dass wir über ihren heimischen Ursprung wie auch über das sehr späte Verlassen des *ut* zu Gunsten des *do* ziemlich gut unterrichtet sind. Ueberdies hatte Guido es mit dem Hexachord zu thun, also mit sechs Tönen, nicht mit sieben.

---

[184] Soeben erschien in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

SONATE
(No. 4 in D dur)
für die
Orgel
von
S. de Lange.
Op. 28.
Preis 3 *M*.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[185] In meinem Verlage ist erschienen:

Sedania.
Festcantate zur Feier aller Deutschen.
(Dichtung von Müller von der Werra)
in Musik gesetzt für
Männerchor
mit Begleitung von Blechinstrumenten und Pauken oder des Pianoforte von
V. E. Becker.
Op. 91.

Clavierauszug *M* 2,50. Orchesterstimmen *M* 4,50. n.
Singstimmen *M* 2,00. Instrumental-Partitur *M* 4,00. n.

LEIPZIG. **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[186] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

TRIO
(No. 2. H-dur)
für
Pianoforte, Violine und Violoncell
von
Friedrich Gernsheim.
Op. 37.
Preis 12 *M*.

---

[187] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwanzig beliebte Stücke
aus verschiedenen Opern
von
W. A. MOZART.
Als kleine leichte Duette für
zwei Violoncelli
eingerichtet
und genau mit Fingersatz, Bogenstrichen etc. versehen
von
Carl Schröder,
Professor am kgl. Conservatorium für Musik zu Leipzig.
Op. 52.

Heft I. No. 1—10. Pr. 2 *M*. Heft II. No. 11—20. Pr. 2 *M*.

---

[188] Im September erscheint in unserem Verlage:

Allgemeiner
Deutscher Musiker-Kalender
für das Jahr
1880
herausgegeben von Oscar Eichberg.

Zweiter Jahrgang.

Inhalt: I. **Kalendarium.** — II. **Lektionspläne.** — III. **Täglicher Notizkalender und Nachschlagebuch.** — IV. **Statistischer Rückblick auf das Musikjahr 1878/79.** Aufführungen in Oper und Concert. — V. **Kurzer Führer durch die neuere Musik-Literatur.** — VI. **Personal-Notizen.** Veränderungen in der Besetzung musikalischer Aemter. Auszeichnungen. Todtenliste des Jahres. — VII. **Entdeckungen. Erfindungen. Ausgeschriebene und erkannte Preise.** — VIII. **Die Musik-Zeitungen.** Nachrichten über Redaction und Verlag, Abonnements- und Insertionspreise. — IX. **Gesetzwesen.** Petitionen. Notizen. — X. **Institute für die Interessen der Musik.** — XI. **Adresskalender für Berlin und fast aller Städte Deutschlands, von über 10,000 Einwohner, Oesterreichs, der Schweiz, Russlands, der Niederlande.**

In elegantem Sarsenet-Einband *M* 1,60.

Wir sind mehrseitig darauf aufmerksam gemacht worden, dass es den Tonkünstlern erwünscht sein würde, statt dem im ersten Jahrgange befindlichen Wochen-Notizkalender einen **Tages-Notizkalender** zu besitzen, dem wir entsprochen; ebenso sind wir auch dem Verlangen nach einem Stundenplan nachgekommen.

BERLIN SW., Hallesche Str. No. 21. **Luckhardt'sche Verlagshandlung.**

---

[189] Dem
Kaiser und Könige.
Deutsche
National-Hymne
„Heil dir im Siegerkranz"
für
Männerchor
mit Tenor-Solo
von
C. Steinhäuser.
Partitur und Stimmen
1 Mark.

LEIPZIG. Verlag von **C. F. KAHNT.**

---

[190] In unserem Verlage erschien soeben:

Deutsche Tänze von L. van Beethoven.
Für Piano frei bearbeitet von
ISIDOR SEISS.
Preis: *M* 2,50.

BERLIN. **Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. August 1879. **Nr. 35.** XIV. Jahrgang.

D. Buxtehude als Orgelcomponist.

Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen, herausgegeben von **Philipp Spitta.**

Erster Band: Passacaglio, Ciaconen, Präludien, Fugen, Toccaten und Canzonetten. XXII und 122 Seiten in Fol. Pr. 18 ℳ.

Zweiter Band: Choralbearbeitungen. XIII und 126 Seiten in Fol. Pr. 18 ℳ.

Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.)

Bereits vor drei Jahren sind die Orgelwerke von Buxtehude erschienen, ohne dass sie bisher in dieser Zeitung eine Beurtheilung erfahren hätten. Es hängt eine solche Verzögerung ebenfalls zum guten Theile zusammen mit allgemeinen Mängeln, unter welchen der Fortgang unserer musikwissenschaftlichen Arbeiten erheblich leidet, die wir aber hier nicht weiter erörtern wollen. Allerdings kann die Besprechung eines solchen Opus niemals zu spät kommen, da dasselbe nach Inhalt und Form durchaus von bleibendem Werthe ist.

Diese Ausgabe Buxtehude's ist dem Verfasser bei seinen tief eindringenden Bachstudien als eine Nebenfrucht erwachsen. Von dem alten Meister hat er im ersten Bande seiner Bach-Biographie ein mit Liebe und Sorgfalt ausgeführtes Bild gezeichnet, dessen Züge — soweit Buxtehude's Orgelcompositionen in Betracht kommen — wir den Lesern mit des Verfassers eignen Worten veranschaulichen wollen. Nach einigen allgemeinen Bemerkungen auf diese Orgelmusik, als den Kern der Buxtehude'schen Composition übergehend, schreibt er:

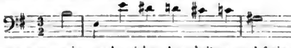
»In der That, so interessant und geistreich seine Choralbearbeitungen sind, so erträgt er auf diesem Gebiete doch keinen Vergleich mit Pachelbel und seiner Schule. Es war desshalb sehr gegen den Vortheil des Meisters, dass von den wenigen seiner Compositionen, die in neuester Zeit durch Stich allgemein zugänglich wurden, die meisten gerade Choräle sind. Hierdurch bekommt man von seiner Bedeutung eine ganz schiefe, oft ungünstige Vorstellung. Seine Stärke ruht — wir müssen Mattheson's Urtheil etwas erweitern — vor allem in der reinen von keiner poetischen Idee beeinflussten Instrumentalmusik. Hier bildet er Pachelbel's musikalischen Gegenpol. Dieser wurde epochemachend durch seinen Orgelchoral und das, was sich aus der eindringenden Beschäftigung mit den volksthümlichen Melodien ergab, namentlich die ausdrucksvolle Bildung musikalischer Themen. Jener hat durch seine grossen, von einem reichen Geiste erfüllten unabhängigen Tonstücke wenigstens von Bach's Talent eine Hauptseite mächtig gefördert, eine Seite, die man jetzt fast als die unvergänglichere ansehen möchte, weil sie ausschliesslich auf das Wesen der Musik gegründet ist. Dass er sonst auf Mitteldeutschland wenig einwirkte, ist erklärlich, da dort auf den Choral beinahe das gesammte Streben sich concentrirte, während man im Norden nicht sehr geneigt war, diesen zum subjectiven Stimmungsbilde zu durchglühen. Zwischen den Süddeutschen aber, denen der protestantische Choral ganz fehlte, und Buxtehude und Richtungsgenossen besteht eine innere Verwandtschaft, wie sie unter den ähnlichen Verhältnissen natürlich ist und an manchen Stileigenheiten, namentlich in der Melodiebildung, zu Tage tritt; in anderen Dingen freilich, in der Harmonik, der Klangverwendung, der Stimmung ist ein Unterschied, wie zwischen Mittagssonne und Abendroth.

»Noch achtzehn selbständige und eben so inhalt- wie umfangreiche Orgelcompositionen sind es, auf die wir ein genaueres Urtheil über Buxtehude's hohe Bedeutung in diesem Kunstzweige gründen können. Darunter sind zwei Ciaconen, eine Passecaille, eine grosse Toccate, eine einzelne Fuge, das Uebrige besteht aus Präludien mit Fugen, und auf sie wollen wir zunächst den Blick richten. Die Präludien führen meistens ein gangartiges Motiv imitatorisch durch alle Stimmungen in strömendem Flusse durch, und zwar mit reichlicher Betheiligung des Pedals, welches auch häufig in glänzenden Solopassagen hervortritt. Dieser Umstand bildet ein so wesentliches Unterscheidungs-Merkmal von so manchen, im übrigen ähnlich construirten Toccaten-Abschnitten der süddeutschen Orgelmeister; überhaupt lehrt die Vergleichung, um wie viel an Virtuosität diese hinter Buxtehude und seiner Schule, welchen durch Sweelinck eine solche Richtung gegeben war, zurückstanden. Ihr Pedalgebrauch beschränkte sich meistens auf gehaltene Tieftöne oder langsam fortschreitende Noten; auch bei Pachelbel ist es durchweg kaum anders. Georg Muffat setzte unter die achte Toccate seines Apparatus musico-organisticus die Worte: Dii laboribus omnia vendunt; dieses Stück, mit dem er etwas besonders schweres geliefert zu haben glaubte, hätten zweifelsohne Männer wie Buxtehude und Bruhns unbesehen heruntergespielt. Wie im Präludium, so hatte natürlich auch in der Fuge das Pedal ein entscheidendes Wort mit zu reden, welcher überdies Buxtehude durch eine eben so eigenthümliche, wie bedeutsame Anlage zu reicher Entwicklung Raum verschafft. Gewöhnlich nämlich wird das Fugenthema im Verlaufe einmal oder mehrfach umgebildet, und so immer neuen Durchführungen zu Grunde gelegt; eine Gesammtfuge besteht in solchen Fällen aus mehreren Einzelfugirungen, welche als selbständige Sätze durch kleinere Zwischenstücke verbunden zu werden pflegen, in denen es hauptsächlich auf Entfaltung

von Bravour abgesehen ist. Diese Neugestaltungen, in denen das erste Thema nur als Motiv eines andern gilt, sind eine höchst bemerkenswerthe Erscheinung der damaligen Instrumentalmusik; sie zeigen, dass man das Wesen der reinen Tonkunst an der Wurzel erfasste, und deuten auf eins der ersten Formprincipe der modernen Sonate hinüber, ohne doch sich von dem natürlichen Boden der Fugenform zu entfernen. Der bergende Schooss, in dem sich die Form entwickelte, war die Toccate, man kann ihren Aufriss in den Froberger'schen Toccaten schon ganz deutlich wahrnehmen. Auch in seiner Zeit steht Buxtehude selbstverständlich mit ihr nicht allein; ein ähnlich angelegtes Werk Reinken's wurde oben schon genannt, auch von Bruhns hat sich eins erhalten, und Böhm wird dadurch zu seinen Orgelchorälen angeregt sein, die ja auf das Princip motivischer Erschöpfung der einzelnen Choralzeilen gegründet sind. Buxtehude muss aber trotzdem als Hauptvertreter und Vollender dieser Richtung gelten, schon weil er uns die meisten Proben davon giebt, aber auch eine Erfindungskraft beweist, die den genialen Kopf kennzeichnet. Er ersetzt hierdurch, was seinen Grundthemen oft an schöner, beliebter Gestaltung fehlt. So stellt er in einer seiner grössten Orgelcompositionen, nachdem ein sehr schönes Präludium von sechzehn Viervierteltacten in E-moll eingeleitet hat, folgendes Fugenthema hin:



führt es durch, und setzt mit diesem Thema:



von neuem ein; nach reicher Ausarbeitung und freiem Zwischensatze tritt endlich der Fugengedanke so auf:



Man sieht, nach welcher Norm der Componist bei Bildung des zweiten und dritten Themas verfuhr: er griff die charakteristischen Schritte des Hauptthemas heraus, zuerst die Schritte von der Quinte $\bar{h}$ in die Tonica $\bar{e}$, von dort in die Octave $\bar{\bar{e}}$ und abwärts nach $\bar{a}$, zu zweit die Schritte von $\bar{h}$ nach $\bar{e}$ und ohne in die Octave zu treten gleich nach $\bar{a}$. Der Quartensprung des zweiten Themas $\overline{cis}$ (oder $\bar{c}$) — *gis* ist nur scheinbar unorganisch, da Buxtehude im Grundthema das vorletzte Sechzehntel des ersten Taktes $\bar{\bar{d}}$ und nicht etwa das folgende $\bar{e}$ als melodietragend aufgefasst hat; dieses ist nur als harmonische Nebennote, und die Melodie von $\bar{\bar{d}}$ nach $\bar{a}$ gehend gedacht, was sich etwas hart ausnimmt, aber Buxtehude's Wesen nicht fremd ist. Durch die ganze 137 breite Takte zählende Fugencomposition hindurch waltet nun eine und dieselbe musikalische Hauptperson, aber mannigfach wechselnd in Stellung, Miene und Gewandung, wozu auch die Taktwechsel ein bedeutendes beitragen. Aus der Stetigkeit, mit der auch bei Reinken und Bruhns der dreitheilige Takt auf den zweitheiligen folgt, sieht man, dass darin wiederum ein bewusstes Formprincip sich äussert: es soll der Organismus aus dem Ernst und der Schwere des Anfangs zur leichtschwebenden Freudigkeit erblühen. Und darauf hin sind auch die drei Durchführungen angelegt. Der ersten, welche, wenngleich innerlich erregt, doch in würdiger, äusserer Ruhe einherschreitet, folgt die zweite mit labyrinthischen Irrgängen und tiefsinnigen Verschlingungen; es treten neben dem hauptsächlichen noch zwei Gegenthemen auf, von denen das zweite mit seinen Achtelgängen alles zu grösserer Belebtheit fortreisst, daneben erscheint auch das erste Thema in der Umkehrung. Nur ein in der Harmonie höchst erfinderischer Geist konnte ein solches Netz von Tönen weben, in dem bei aller Verwickeltheit doch jede Masche klar und regelrecht vorliegt. Zwischen der zweiten und dritten Durchführung steht einer jener Zwischensätze ohne festen thematischen Kern und bestimmte Entwicklung, die den Zweck von Ruhepunkten haben, nach der strengen Gesetzmässigkeit des Vorangegangenen durch ungebundenes Tonspiel einen erleichternden Gegensatz hervorrufen und den Hörer für das Nachfolgende auffrischen sollen. Ihre Bestandtheile sind Laufwerk und breite Accordmassen, in beiden zeigt Buxtehude eine so ausgeprägte Eigenthümlichkeit, dass man ihn fast am leichtesten an diesen Zwischensätzen erkennt. Er ist es, der die frei ausser dem Takt (a discrezione) zu spielenden Gänge aufgebracht und ausgebildet hat, die man Orgel-Recitative nennen kann, er, der die mehrstimmigen und Pedaltriller zuerst mit Vorliebe verwendet und gewisse zwischen beiden Händen abwechselnde Passagen. In den ruhigen Accordfolgen aber zeigt sich am sprechendsten seine eigenthümliche Harmonik, wenn ein überraschender Accord aus dem andern entsteht, eine wahre Fata Morgana von stets neuen und wieder zerfliessenden Zauberbildern. Nach einem solchen Intermezzo folgt nun im letzten Fugensatze der Ausgang des Tondramas: in stolzem Glanze wiegt sich das Thema durch die Stimmen, unter den Tönen des Pedals nimmt es einen Ausdruck von grossartiger Anmuth an, und scheint gerade für diese Lage recht erfunden zu sein, wie man überhaupt bemerken kann, dass der Orgelcharakter aus jeder Note des grossen und hervorragenden Tonstückes spricht.« (S. 260 —264.) — Nach der Besprechung der einzelnen Stücke heisst es weiter S. 282:

»Der gewährte Ueberblick über die selbständigen Orgelcompositionen Buxtehude's wird ihre Bedeutsamkeit klar gemacht haben. Sie sind, wie es bei einer, durch lauter Zufälligkeiten bedingten Ansammlung nicht anders zu erwarten steht, von ungleichem Kunstwerth, und einzelne von ihnen mögen jetzt nicht viel mehr als historisches Interesse bieten. Im Ganzen aber brauchen sie selbst den höchsten, d. h. den von Bach's Meisterwerken hergenommenen Maassstab nicht zu fürchten. Keine Frage, dass dieser weit über Buxtehude hinauskam, aber sein Fortschritt war zugleich ein Schritt in anderer Richtung, so sehr er des ältern Künstlers Errungenschaften benutzte und sich aneignete. Eine gerechte Würdigung verlangt, dass, wie sich Mozart's Symphonien neben den Beethoven'schen behaupten, auch Buxtehude mit seinen Präludien und Fugen, mit seinen Ciaconen und Passacaglios einen Platz neben Bach erhalte. Wenn eine Kunst ihrer höchsten Entwickelung nahe gekommen ist, kann das Verhältniss ihrer Träger zu einander nicht mehr so aufgefasst werden, dass einer den andern in sich aufzehre und seine Sonderbedeutung aufhebe. Nur die Fundamente eines Schlosses sind unsichtbar, ist der Bau aber in die Lüfte gestiegen, dann schmückt er sich mit zahlreichen Giebeln und Thürmen. Einer pflegt alle andern zu überragen, aber, verstand anders der Baumeister sein Werk, so macht er seine volle Wirkung nur mit und theilweise durch die übrigen. Die Technik der Orgelkunst war zu Buxtehude's Meisterzeit und grossentheils durch sein eignes Verdienst so sehr schon ausgebildet, dass man durchaus nicht sagen kann, Bach habe hier noch ganz neue Bahnen zu brechen gehabt. Er hat das Ueberkommene bis zur höchsten Vollendung durchgebildet, hauptsächlich aber in ihm das kostbare Gefäss für seine erhabenen Ideen gefunden. Buxtehude's Gesichtskreis mag enger, sein Talent weniger ausgiebig gewesen sein. Er konnte aber das Bedeutende und Ureigenthümliche, was er zu sagen hatte, schon in ganz vollendeter Form sagen, und so das Ideal eines

Kunstwerkes, soweit es überhaupt möglich ist, erreichen. Es wird sich herausstellen, dass Bach, in richtiger Erkenntniss der Sachlage, in den von Buxtehude mit Meisterschaft cultivirten speciellen Formen sich nur ganz vorübergehend versuchte, wo er dann auch diesen noch den Stempel seines Genius aufzudrücken wusste, ohne jedoch wesentlich seinen Vorgänger zu überragen. Vorzugsweise darf man dies von der Ciacone und dem Passacaglio sagen. Was er in seinem berühmten Stücke letzteren Namens tiefsinniger und concentrirter ist, bringt jener durch Innigkeit und jugendliche Wärme ein. Freilich besitzt ja auch Bach diese Wärme und Innigkeit im höchsten Grade, nur tritt sie schwerer über die Lippen und liegt meistens tief im Grunde, von dort aus alles durchdringend und belebend. Diese künstlerische Beschaffenheit ist aber ebenfalls ein Zeichen, dass Beide auf der höchsten Stufe der Orgelkunst stehen. In der Geschichte ist es eine überall wiederkehrende Erscheinung, dass die Leistungen des menschlichen Geistes, wenn sie in einer bestimmten Richtung zur möglichsten Vollkommenheit entwickelt sind, dann einen Widerspruch in ihrem Wesen zu zeigen beginnen, welcher über sie hinausdrängt, sie zu sprengen sucht und den Keim bildet für neue und anders geartete Entwicklungen. Nicht immer, aber doch manchmal treffen wir bei Buxtehude Gestalten, welche nach Tonbeseelung ordentlich zu dürsten scheinen, obgleich es ganz unzweifelhaft ist, dass sie für das mechanische, todte Orgelmaterial bestimmt waren. Die mitgetheilten vier längeren Stellen sind der Art: schon die Melodiebildungen beweisen es. Im zweiten Takte der E moll-Ciacone ist gar kein Grund zu finden, weshalb der Componist die Oberstimme auf dem dritten Viertel nicht mit der ersten Mittelstimme auf $\bar{g}$ zusammentreffen liess — denn es würde dem Hörer nicht anders klingen, als wie es jetzt geschrieben ist — wenn er nicht dadurch, so gut es anging, hätte andeuten wollen, wie ihm die Melodie im Innern ertönte, und dass er mehr noch zu sagen habe, als er könne. Die Hinüberdeutungen auf ein ausdrucksfähigeres Instrument sind in diesen Stellen so stark, dass sie, auf unserm Pianoforte gespielt, wie für dasselbe geschrieben scheinen; man versuche es nur und wird sich überzeugen, dass es ganz unmöglich ist, den tiefen Gefühlsausdruck, der überall entgegenquillt, nicht durch Schattirungen des Vortrags wieder zu geben, es wird einem selbst das kaum genügen und man wird den Gesang zu Hülfe nehmen mögen. Pachelbel steht in Folge seines Anschlusses an die Richtung der südlichen Kunst dem naiven Leben im Reiche des Orgelklanges noch viel näher, obgleich gerade er der eigentliche Begründer des Orgelchorals ist, welcher doch seinem Wesen nach eben auf den subjectivsten Ausdruck hinarbeitet. Er steht ihm näher, obwohl er jünger ist, als Buxtehude; der Altersunterschied wird durch die Entkräftung, in welcher Deutschland nach dem grossen Kriege lag, wieder ausgeglichen; hätte es selber einen Buxtehude hervorbringen sollen, so würde dies kaum vor der Zeit möglich gewesen sein, in welcher auch Pachelbel geboren wurde. So bleiben nur die Gegensätze von Süd und Nord, und man sieht ohne weiteres, wie sie einander entgegenstreben: Buxtehude's unruhige Innigkeit zu Pachelbel's Choral, Pachelbel's schöne Ruhe zu Buxtehude's freiem Orgelstück. Bach vereinigte in sich diese Gegensätze. Aber er empfing Pachelbel's Einfluss durch die Vermittlung der thüringischen Künstler, die ihn mit eignem Geiste bereits versetzt hatten; er war ausserdem eine kerndeutsche Natur und dem Romantischen mehr zugethan, als dem Classischen. Darum steht er nicht ganz in der Mitte über beiden, sondern etwas näher zu dem Lübecker Meister hin, und eben darum dieser nicht ganz unter, sondern theilweise, und zwar mehr als Pachelbel, neben ihm. Jene subjective Wärme, welche hundert Jahre später gegenüber dieser ersten Blüthezeit deutscher Instrumentalmusik eine zweite hervorrufen sollte, lebte auch in Bach und unendlich viel stärker, als je in einem seiner Vorgänger und Zeitgenossen; sie quoll nur nicht so heftig empor, wie bei Buxtehude, sondern durchdrang in grossartigster Weise gezügelt alles und jedes, was er schrieb.« (S. 282—284.)

(Fortsetzung folgt.)

Professor G. B. Vecchiotti über Rajah Sourindro Mohun Tagore und indische Musik.*)

(In der Zeitschrift Il Raffaello 1877 No. 21—24.)

Eine werthvolle Gabe ist unserer königl. Akademie von Rajah Sourindro Mohun Tagore, dem Präsidenten der Musikschule in Bengalen, in wohlwollendster Weise geschenkt worden. Seinen Bemühungen zufolge wurde diese Schule in Calcutta am 4. August 1871 eröffnet, und was noch grössere Aufmerksamkeit verdient, ist dies, dass er sie fast allein von seinen Mitteln unterhält. Das Geschenk enthält mehrere Bände indischer Musik in bengalischer und englischer Sprache von dem gelehrten Verfasser zusammengestellt. Einige von diesen Bänden enthalten auch seine musikalischen Aufsätze theils in seiner Muttersprache, theils im Englischen. Sie sind das Erzeugniss eines geistvollen Talentes und gründlicher Studien während vieler Jahre. Wir sind überzeugt, sie werden mit Vortheil und Vergnügen von denjenigen gelesen werden, welche eine gründliche und richtige Kenntniss der indischen Musik zu erlangen wünschen. Die östliche Welt ist den Europäern lange Zeit ein Gegenstand geduldiger und sorgsamer Untersuchung gewesen; dort suchte man die Schätze alter Wissenschaft — die ersten menschlichen Versuche der Buchstaben, Wissenschaften und Künste. Wir sind daher keineswegs erstaunt, dass Europa mit sichtlichem Wohlgefallen die werthvollen Schriften empfangen hat, welche dieser würdige indische Schriftsteller sandte. Und dieses ist besonders jetzt der Fall, wo der lebhafte Wunsch offenbar wird, unsere Kenntniss in der Musikgeschichte auszudehnen und zu vertiefen, und eine genauere Bekanntschaft der Formen zu erlangen, welche diese Kunst unter verschiedenen Völkern darstellt, in Verbindung mit ihrer physischen, intellectuellen und geselligen Beschaffenheit.

Während uns das Buch, betitelt »Oeffentliche Meinung« (»Public opinion«), mit den günstigsten Berichten der Musikschule in Bengalen versorgt, ist es reich von dem Lobe des Sourindro Mohun Tagore, welcher nicht allein seiner hohen Herkunft wegen, die man aus dem Büchlein »Ein kurzer Bericht der Tagore-Familie« ersehen kann, ausgezeichnet dasteht, sondern auch wegen seiner grossen Kenntniss, seiner unermüdlichen Thätigkeit und seiner edlen Unparteilichkeit. Wir sehen daraus, eines wie hohen Ansehens der gelehrte Schriftsteller in Asien, Europa und Amerika sich erfreut. Haupt-Akademien zählen ihn zu ihren Mitgliedern, berühmte Universitäten haben ihm den Titel »Doctor der Musik« verliehen, und Fürsten haben ihm als Anerkennung ihr Bild mit eigenhändiger Unterschrift gesandt. Professor Weber in Berlin, Verfasser von »Vorlesungen über indische Literatur«, veröffentlicht 1876, drückte ihm in schmeichelhaftester Weise am 9. Januar d. J. seine Bewunderung aus wegen seiner ausgedehnten Kenntniss der Musik, Literatur und der europäischen Sprachen, wie auch seiner Werke über indische Musik. In dem Buche »Hindu-Musik von verschiedenen Verfassern« hat Rajah Tagore eine

*) Vergl. die beiden Aufsätze der vorigen Nummer über Dr. Tagore. Wenn dort (Sp. 537) gesagt wurde, seine bengalische Musikschule sei ganz nach europäischem Muster eingerichtet, so soll sich dies lediglich auf die Form beziehen, nicht auf den Inhalt, der ausschliesslich indisch-national ist. Dass dennoch unsere Tonkunst eben durch dieses Institut mit der Zeit in Indien fest wurzeln wird, liegt in der Natur der Sache.

Anzahl Veröffentlichungen von verschiedenen englischen Schriftstellern, wie Willard, Jones, Ouseley, Paterson, Stafford, Gladwin und Anderen gesammelt, grosse Auseinandersetzungen der indischen Musik enthaltend. Obgleich jedes einzelne Werk nützlich ist wegen der werthvollen Belehrung, welche es enthält, haben sie, zusammen veröffentlicht, den Vortheil, uns eine vollständigere Kenntniss des Gegenstandes zu verschaffen und werden deshalb immer ein sehr nützliches und bedeutendes Werk bilden.

Herrn Tagore's Zweck, indem er diese Bücher publicirte, ist, die Musik seines Landes zu beleben und populär zu machen, und es ist nur eine Frucht seiner Bemühungen, dass der Wunsch, eine gründliche Kenntniss über diesen Gegenstand zu erlangen, mehr und mehr zunimmt. Er hat in dieser Sache alle Energie gezeigt und hat die alleinigen Mittel gebraucht, welche ihn in den Stand setzen konnten, seinen Zweck zu erreichen. Er hat nicht nur alle bereits vorhergegangenen Drucke benutzt, sondern hat die ersten musikalischen Hindu- und muhamedanischen Componisten, die ersten Vinkars von Indien, die erfahrensten Professoren von Lucknow und den edlen Hakim Salomut Ali Khan von Benares, Verfasser eines Musikwerkes, um Rath gefragt. Er war nicht zufrieden, ihre Ideen wieder zu veröffentlichen, sondern er hat sie verglichen und dieselben so völlig sich zu eigen gemacht, dass der Gegenstand dadurch ein neues Licht erhalten hat.

Die musikalischen Werke Tagore's interessiren uns sehr und steigen noch im Werth, insofern sie uns eine fremde Musik in ihrem auserlesensten Typus kund thun. Die Compositionen befinden sich in den verschiedenen an uns geschickten Büchern; man findet sie theils in »Victoria Gitika« und theils in englischen Versen etc. Im ersteren sind die Verse in Sanskrit; diese Musik componirte der Rajah, um die Tugenden und Thaten der Königin von England und ihrer grossen Vorgänger zu besingen; die »Englischen Verse«, veröffentlicht zu Ehren des Prinzen von Wales, enthalten Compositionen verschiedener Verfasser. — Es ist keine leichte Aufgabe, von diesen musikalischen Compositionen mit voller Kenntniss zu sprechen und noch viel weniger, eine Meinung zu äussern, zur selben Zeit diejenigen befriedigend, die solche Musik schätzen, und diejenigen, welche, nach der Wirkung auf ihre Ohren sich richtend, geneigt sind, ihnen geringen Werth beizulegen. Dieses wird beweisen, dass Rajah Tagore's Musik mit einem besonderen Maasse gemessen werden sollte, einen Typus der Musik darstellend, welcher, um gerecht gewürdigt zu werden, in seinem Charakter und seiner Eigenheit aufgefasst werden muss. Es ist daher nöthig, sie nicht als die That eines einzelnen Mannes oder als eine Wirkung seiner Laune, sondern vielmehr nur als in Verbindung mit dem Zustande eines Landes erzeugt anzusehen, welches einen eigenen Charakter hat und in vielen Sachen verschieden von dem unserigen ist. Hieraus entspringt ein Musiktypus, eng verbunden mit dem Zustande und der Bildung eines Volkes, welches tausende von Meilen von uns entfernt, unter einem anderen Himmel lebt und andere Luft athmet; eines Volkes von anderen Neigungen, Bekenntnissen, Gebräuchen und Satzungen, welches auch seine Gedanken und Gefühle auf besondere Weise ausdrückt und daher eine eigene Musik besitzt, die den nationalen Charakter wiederspiegelt. Es wäre fast nöthig in solchen Landen voll Sonnenschein und Poesie geboren zu sein und gelebt zu haben, um von dieser Musik die Eindrücke zu erhalten, welche sie erzeugt. Es wäre nöthig als Eingeborener behandelt zu werden, gegenüber dem harmonischen tout ensemble solcher Zustände im Stande zu sein, seine Sprache zu verstehen und das Gemüth darnach zu richten. Auf Europäisch übersetzt, wird es getrennt von einem Element, aus welchem ihm Stärke und Leben zufliesst; es ist wie eine Pflanze auf unfruchtbarem Boden; es ist gleich einer Stimme, welche, aus ihrer Sphäre heraus, weder wiedertönt, noch sich belebt. Alles dieses wird beweisen, dass die musikalischen Aufsätze von Herrn Tagore nicht oberflächlich beurtheilt werden sollten, sondern in Verbindung mit allen natürlichen Bedingungen der Umgebung.

Zu all diesem müssen wir das Nachdenken hinzufügen, welches der gelehrte Verfasser in seinem Vorwort zu »Victoria Gitika« beweist. Er ist so vorsichtig uns zu warnen, dass wir die Aufzeichnung seiner Melodien in europäischer Notation als völlig genau ansehen und uns nach ihrer Ausführung ein Urtheil bilden, was nicht der Fall sein könne, theils weil wir sie nicht auf unseren Instrumenten würden spielen können, und theils weil unsere Notenzeichen nicht im Stande seien, den richtigen Ausdruck in gewisse Einzelheiten hineinzulegen und die besondere Anmuth seiner nationalen Musik wieder zu geben. Dieses ist ein Punkt, welchen man nicht umgehen sollte; dieser selben Ursache fügt De Whitten, in einem Schreiben über die »Musik der Alten«, in der Calcutta Normal School gelesen, den Grund hinzu, warum indische Melodien so wenig in Europa bekannt sind. Herr Tagore hat eine gelehrte Schrift über diesen Gegenstand im »Hindoo Patriot« veröffentlicht. Er kämpft darin gegen Clarke's Meinung, dass indische Musik europäische Noten annehmen sollte. Wenn die indische Musik von der europäischen im Charakter verschieden ist, ist es klar, dass sie nicht mit denselben Zeichen ausgedrückt werden kann. Wenigstens würden Einschränkungen und Hinzufügungen eingeführt werden müssen. Aber dann hätten wir die neue Unbequemlichkeit, sie verworren und beschwerlich zu machen.

Die musikalische Tonleiter der Indier enthält, wie die unsere, sieben hauptsächliche Noten, nämlich *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni;* in Persien sind diese Noten verändert in *do, re, mi, fa, sa, la, si,* wie in Johnson's und Richardson's Wörterbüchern unter dem Wort *do, re, mi, fa, sol* nachgewiesen wird. Professor Weber bemerkt in seinen obenerwähnten Schriften über indische Literatur die auffallende Aehnlichkeit dieser Namen mit denjenigen, welche unsere Noten ungefähr im Jahre 1022 von Guido von Arezzo erhielten; wie auch die andere Aehnlichkeit, zwischen dem Worte *Gamma,* welches bei uns noch jetzt zur Bezeichnung der Tonleiter gebraucht wird, mit dem Sanskrit-Worte *Grama,* und mehr noch mit dem Prakrita *Gama,* welche dasselbe bedeuten. Da die Zahl dieser sieben Haupttöne gleich ist, müsste die Grundlage der indischen Musik mit der unserigen auch gleich erscheinen. Es ist jedoch eine merkliche Verschiedenheit unter ihnen, bestehend in der Art, in welcher diese Töne vertheilt sind. Während in unserer Octave die Eintheilung mit halben Noten, deren es zwölf giebt, beginnt, ist die indische Tonleiter, genannt *saptaka,* zusammengesetzt aus kleineren Zwischenräumen, genannt *srutis;* es giebt deren 22 in einer Octave. Sie bestehen entweder aus Vierteln oder Dritteln, je nach der Stellung, welche sie in der Tonleiter einnehmen, — ein System, ähnlich dem der alten Griechen. Dieses ist eine charakteristische Eigenheit der östlichen Musik; die Anwendung von Zwischenräumen, die kürzer sind als halbe Töne, findet man im Gebrauch bei den Türken, Persern, Arabern, Chinesen und anderen asiatischen Völkern. Hier treffen wir also plötzlich auf eine Verschiedenheit, welche, die Grundlage der Kunst berührend, der indischen Musik einen besonderen Stempel verleiht und eine Reihenfolge besonderer Wirkungen erzeugt. Und in der That, wenn der Charakter einer Melodie von den verschiedenen Verbindungen abhängt, welche zwischen den aufeinander folgenden Tönen bestehen, ist es leicht zu sehen, wie sehr die eine Musik von der anderen verschieden sein muss, wenn sie eine grössere Anzahl Zwischenräume hat, wodurch eine grössere Anzahl von Verbindungen bedingt wird.

Jedoch, trotz der Unmöglichkeit, indische Musik entspre-

chend in europäischen Noten wieder zu geben, versichert uns der vornehme Verfasser in seinem Vorwort zu »Victoria Gitika«, dass der wesentliche Charakter seiner musikalischen Aufsätze unverändert geblieben ist. Obgleich nicht viel bedeutend, so ist das doch etwas, womit wir uns für jetzt zufrieden geben müssen. Es ist gleich einer Photographie, welche die Gesichtszüge des Originals wiedergiebt, aber gewisse Linien, Schatten und Einzelheiten, die dem Original zum Vortheil gereichen, nicht reproduciren kann.

Die musikalischen Compositionen von Herrn Tagore enthalten einfache Melodien, alle sehr kurz und ohne harmonische Begleitung, da die letztere in indischer Musik nicht gebräuchlich ist. »Harmonie (sagt Willard) ist eine Pflanze, deren heimathlicher Boden Europa ist, woher sie in andere Länder verpflanzt wurde; aber alle heimische Musikcultur ist nicht im Stande gewesen, sie in irgend einem andern Welttheile so freiwillig wachsen zu lassen, wie in ihrem Mutterboden und Klima; wo man sie auch findet, sie ist ein Fremdling. Die einzige Harmonie, welche hindustanische Musik im Allgemeinen zulässt und in der That verlangt, wenn man es Harmonie nennen kann, ist eine Fortsetzung des Grundtones, in welcher Hinsicht sie sehr den schottischen Hirtenliedern gleicht.« Sie tritt daher der Natur sehr nahe, indem sie ihren Werth nicht den Künsten des Contrapunkts verdankt, sondern dem belebten Ausdruck der Gefühle des Herzens. Diese Annäherung zur natürlichen Quelle, war, wie William Jones bemerkt, der Grund, warum die Musik der Alten so mächtig wirkte und jenen leidenschaftlichen und entschiedenen Charakter besass, welcher den Eindruck der poetischen Composition noch hob.

Wie fremdartig harmonische Zusammenstellungen sind gegenüber der indischen Musik, beweisen deutlich diese Compositionen von Tagore, welche die Grundlage unserer Töne gänzlich verwerfen. Die Noten folgen auf einander, ohne dass es möglich wäre, regelmässige Folge der Accorde daraus zu bilden; die ♯ und ♭ findet man zerstreut, ohne von scheinbaren Regeln geleitet zu sein. Diese Freiheit von den Geboten der Harmonie verleiht der Melodie einen Eindruck und einen Charakter, der von dem unserigen sehr verschieden ist. Zu Zeiten treffen wir Stellen und Uebergänge, mit welchen wir uns nicht vertraut machen können; manchmal sind Halbtöne und Secunden so vorherrschend, dass dadurch die Melodie melancholisch wird. Dieses bestärkt den Ausspruch Anderer, welche sagen, dass »indische Gesänge einfach und pathetisch im Ausdruck sind, wie die schottischen und irländischen«. Zu Zeiten läuft die Composition leicht und einförmig, manchmal unregelmässig und phantastisch, voller Seufzer, contratempi und Synkopen. Beim Anfang jeder Melodie ist das Tempo angegeben; es ist einfach, doppelt oder dreifach u. s. w., aber es ist nicht dem gleichförmigen Maasse unserer Musik unterworfen, welche in verschiedene Perioden eingetheilt ist, die aus einer gleichen Anzahl Schlägen gebildet werden.

Es giebt jedoch einige Compositionen des Autors, welche eine Modulation besitzen und, obgleich verschieden von unserer gewohnten Musik, dennoch unserem Geschmack und unseren Ohren mehr zusagen. Wir sind erstaunt, einen ungewöhnlichen Modulationsstil zu vernehmen, welcher sonderbare und fremde Zusammenfügungen hervor bringt. Als ein Beispiel davon führen wir die Melodie an, welche sich auf Verse bezieht, die vermuthlich von Selkirk auf der Insel Juan Fernandez herrühren; diese hat ein bemerkenswerthes Finale, in halben Tönen und mit Zwischenräumen von anderthalb Tönen absteigend, wie es in keiner Weise bei irgend einer derartigen europäischen Musik der Fall ist. (English verses p. 41.)

Die Modulation zu den Versen von Mrs. Heman »Des Kindes Kummer« ist noch hübscher, voll Sanftmuth und bewunderungswürdiger Zartheit. Es sind die betrübten Worte eines Kindes über den Tod seines Bruders, klagend, ihn nicht mehr um sich zu haben und mit ihm spielen zu können. Es ist nicht zu beschreiben, mit welcher Leidenschaft der vornehme Componist den inneren Kummer des Kindes ausdrückt. Es ist eine Melodie von nur acht Takten, durch und durch regelmässig, voller halber und anderthalber Töne; sie gleicht einer längeren Lamentation. Aber über allem anderen steht an Schönheit und Macht des Ausdrucks die Melodie in Victoria Gitike, »Das Haus der Tudor« No. 3; sie nähert sich mehr unserem Stil. Wir freuen uns ihrer wegen der Natürlichkeit und der Uebereinstimmung mit den Worten, sowie wegen eines ziemlich regelmässigen Zeitmaasses. Sie hat einen chromatischen Charakter, sanft durchdringt sie die Tiefen des Herzens, uns mit tiefer Melancholie und Kummer erfüllend. Als Ausnahme von der allgemeinen Regel zeigt sie uns einen entschiedenen Ton, nämlich denjenigen von C-moll. Man kann sie mit einer Folge von rhythmischen und regelmässigen Accorden begleiten.

Als Claviermusik erzeugt sie eine neue und auffallende Wirkung, die entsteht von der Verbindung zweier Elemente, des unserigen und des fremden; diese vereinigt haben eine Betrübniss erregende und durchdringende Wirkung. Wenn Jemand wünschen sollte, eine genauere Idee dieser Art von Modulation zu erlangen, so möge er sich des »Gebetes« und des »Tanzes« in Aïda in der »Einweihungsscene« erinnern. Jene wie auch diese von Herrn Tagore haben eine charakteristische Aehnlichkeit im Rhythmus, besonders aber in der häufigen Anwendung der halben Töne und der Veränderung des Zeitmaasses.

Als die englische Königin den Titel einer Kaiserin von Indien angenommen hatte, veröffentlichte Rajah Tagore die »Victoria-Samrajyan«. Die Verse sind in Sanskrit, und die Musik ist zusammengesetzt von den verschiedenen Ländern unter der britischen Krone in Europa, Asien, Amerika und Australien. Dieses Buch enthält eine kostbare Sammlung von Melodien, die den musikalischen Typus jedes Volkes anzeigen. Die Wirkung ist eine bemerkenswerthe Verschiedenheit des Charakters. Einige sind lebhaft, andere einfacher, einige einförmiger und melodischer, andere phantastisch und unregelmässig, einige sanft und angenehm, andere rauh und wild. Die Melodie des Chinesen z. B. ist lebhaft und angenehm, die des Arabers süss und sanft, des Malayen ungleich und phantastisch, des Neu-Seeländers einförmig und düster, des Dänen voll süsser Melancholie. Es ist schade, dass der Autor sich darauf beschränkt hat, uns ein einziges Muster von jeder Nation zu geben; hätte er eine grössere Anzahl vorgelegt, so würde die Verschiedenheit der musikalischen Typen noch mehr in die Augen springen.

Wenn man bedenkt, dass Musik ein Erbe ist, welches jedem Volke zu eigen gehört, so ist es unmöglich, sie nicht als eine Naturgabe und als eins der ersten Bedürfnisse des menschlichen Herzens anzusehen. Wenn sie in civilisirten Ländern völlig enthüllt erscheint, geschmückt mit den herrlichsten Formen der Kunst, so hört man ihren Ton ebenfalls auf den Lippen des Wilden, welcher mit dem harten Klang seines rauhen Instrumentes seinen einförmigen Gesang begleitet. In welchem Falle es auch sei, es ist die Sprache der Seele, und sie besitzt eine bezaubernde Anziehungskraft auf das menschliche Herz. Es war daher recht, zu glauben, dass eine Kunst, die mit solcher Macht zu fesseln versteht, von den Göttern stamme, da sogar todte Körper ihrem Einflusse unterworfen waren. Wenn bei den Griechen der Ton von Orpheus' Lyra wilde Thiere bezwang, Wälder und Hügel bewegte und das Fliessen des Wassers hemmte; wenn Amphion die Steine aufforderte, Theben zu bauen, so verwendete bei den Indern Mia Tansine, ein berühmter Musiker von Akbar's Alter, durch die Macht seines Gesanges den Mittag in Dunkelheit der Nacht und ein junges Mädchen liess durch ihre melodische Stimme vom Himmel erquickenden Regen auf die dürren Felder fallen. Als ein Euro-

päer fragte, wie diese Wunderzeichen durch Musik hervorgebracht werden könnten, erhielt er die Antwort, dass diese Kunst jetzt fast gänzlich verloren gegangen sei, dass man aber noch Einige in Indien finden könne, welche sie verständen.

Dass indische Musik einen psychologischen Gegenstand hat und bestimmt ist, das Herz zu bewegen, zeigt uns Herr Tagore in der Einleitung zu seinen »Sechs Haupt-Ragas« (Six Principal Ragas), in welcher er die technischen Grundsätze seiner nationalen Musik aufführt. Diese Macht enthält sie von den *Ragas*, welche, wie der vornehme Autor bemerkt, nicht gleichbedeutend sind mit Melodien, wie es Dr. Carey's Meinung war, denn sie erzeugen, sagt er, eine Wirkung auf das Gemüth, die durch die angenehme Beziehung der aufeinanderfolgenden Noten hervorgerufen werde; jeder Raga habe eine gewisse Verwandtschaft mit gewissen Gefühlen oder Affecten des Gemüthes.

Dieses ist in Uebereinstimmung mit den Melodien der alten Griechen, welche von ähnlichen Grundsätzen geleitet wurden, wie man aus den Verschiedenheiten ihrer Moden ersehen kann. Und die Griechen wurden in der That in ihren musikalischen Compositionen von Regeln geleitet, welche bestimmten, was für Töne angenommen und welche ausgelassen werden sollten, sowie auch welche den Vorzug haben sollten. Dasselbe finden wir in den Ragas. Wie die Melodie der Griechen (fährt der Autor fort) in systaltic, diastaltic und euchastic eingetheilt war, so sind auch die Ragas in verschiedene rasas oder Gefühle des Herzens eingetheilt, verschiedene Namen annehmend, je nach dem Gefühle, welchem sie entsprechen.

Zu symbolischen Formen und phantastischen Vorstellungen geneigt, personificirt die lebhafte Einbildung des Inders die Ragas, indem er jedem eine bildliche Figur verleiht. Die lithographirten Bilder dieser Personificationen, welche dem genannten Buche beigegeben sind, bilden eine Zierde desselben. Der erste Raga, ein Halbgott, *Sri* genannt, ist dargestellt in dem Augenblicke, wo er mit seiner Nymphe zur Wiese geht, um frische Blumen zu pflücken; dieser wird gesungen wenn es stark thaut, gewöhnlich am Abend. Der zweite, *Basanta* genannt, ist dargestellt in Gold, mit gelben Gewändern bekleidet und sein Haupt mit Mango-Blüthen bekränzt; seine Augen haben die Farbe der aufgehenden Sonne. Er wird geliebt von den Frauen. Dieses wird im Frühjahr besungen. Der dritte, *Bhairaba*, hat den Ganges auf seinem Kopfe und den Halbmond auf seiner Stirn. Er hat drei Augen, und sein Körper ist mit Schlangen umwunden; er hält eine dreizinkige Gabel in der einen Hand und einen menschlichen Schädel in der andern. Dieses wird im Herbst besungen. Der vierte heisst *Panchama*, hat grosse rothe Augen und ist in derselben Farbe gekleidet; er ist jung, klug und hat Neigung zum Verlieben. Dieses wird im Sommer gesungen. Der fünfte heisst *Megha*; in hellblau gekleidet, veilchenblaue Augen und reitet auf einem Elephanten; wird in der Regenzeit gesungen. Der sechste heisst *Natta Narayana;* er ist ein tapferer Krieger, blutdürstig, reitet zu Pferde über ein Schlachtfeld. Das ist der Gesang für den Winter.

Die sechs Ragas, fügt der Autor hinzu, stellen in diesen symbolischen Formen die Jahreszeiten und zugleich die Gefühle dar, welche sich dann in unserer Brust regen. Die Liebe ist im Sri-Raga vorherrschend, und seine hauptsächlichen Merkmale sind Milde und Frohsinn; er ist auch geeignet, das heroische Gefühl auszudrücken. Im *Basanta-Raga* ist auch Liebe vorherrschend, er ist fröhlich und voller Lustigkeit. Der vorherrschende Charakter in *Bhairaba* ist ernst; er ist tiefsinnig, majestätisch, wie es hohen Dingen zukommt. Auch im *Panchama* bleibt Liebe die Hauptsache; der Ton ist reich und voll weiblicher Zartheit. Der *Natta Narayana* drückt heroisches Gefühl aus, er ist hochmüthig, energisch und herrschsüchtig.

»Es ist zu bemerken,« schliesst der vornehme Herr Verfasser, »dass unsere Ragas im Allgemeinen voll weichen Gefühls sind. Den Grund kann man in physischen und anderen angeführten Umständen suchen. Die zarten Gefühle unserer arischen Vorfahren des Nordens, welche im vedischen Zeitalter im Schoosse der lachenden Natur wohnten, und die Uebel des Lebens nicht kannten, entsprangen mit aller Macht ihrem Herzen, und der milde Einfluss des Klimas beförderte ihr Wachsthum. Ueberall fühlten sie die entzückende Ruhe und die träumende Natur des Landes der Lotosesser. Ihr geselliger Verkehr gab ihnen zur selben Zeit Gelegenheit genug zur Cultivirung der sanfteren Leidenschaften. Alle düsteren Gedanken verschwanden im Geniessen des gegenwärtigen Glückes; die Ordnung ihrer Seele spiegelt sich in ihrer Musik wieder. Der Mangel an fremdem Einflusse bewahrte sie augenscheinlich vor der Vermischung mit einem fremden Elemente, während die Abwesenheit einer inneren, tiefbewegenden Revolution das Wachsthum der stärkeren Leidenschaften hemmte. Es kann daher als gewiss angenommen werden, dass die Hindus nicht sehr erfolgreich in der Enthüllung der heroischen und anderer rauher Leidenschaften sind, ‚dieser tapferen Kinder der europäischen Gesänge'; aber in der Liebe und in anderen sanften Gefühlen haben sie einen bemerkenswerthen Erfolg bewiesen. Hindu-Musik ist voll Gefühl und Einbildungskraft; aber kühnere Leidenschaften müssen wir dort suchen, wo ein kälteres Klima eine stärkere Race entfaltet.«

In einem anderen Buche, genannt *Yantra Kosha*, in bengalischer Sprache geschrieben, giebt uns der Autor eine kurze Beschreibung indischer Musik-Instrumente, alter sowohl wie neuer. Sie belaufen sich auf 99. Von diesen sind 35 Saiten-Instrumente (*tata yantra*), 18 Wind- (*susira yantra*) und 44 Schlag-Instrumente, 14 davon mit Metall überzogen (*ghana yantra*) und 30 mit Leder (*anaddha yantra*). Zu diesen sollten zwei andere hinzugefügt werden, welche noch nicht classificirt sind, nämlich das *Sapta saraba*, aus sieben mit Wasser gefüllten Bechern zusammengestellt und auf eine diatonische Tonleiter gestellt, und das *Nyastaranga*, welches einem Wind-Instrumente gleicht.

Nach dieser flüchtigen Uebersicht der werthvollen Werke, welche Rajah Tagore uns schenkte, haben wir noch mehr Grund, unsere Stimme mit derjenigen der civilisirten Welt zu vereinen und voll seines wohlverdienten Lobes zu sein für Alles, was er für die Musik seines Landes gethan hat, indem er uns mit dem Material zu einer gründlichen Kenntniss derselben versorgte. Die geschichtliche Musikkenntniss stärkt und fördert das Genie nicht weniger, als die Aesthetik, da sie es mit neuen Stoffen zu neuen Schöpfungen versorgt. Man braucht nicht ein Anhänger der realistischen Schule (della scuola positiva) zu sein und dem Schönen sein absolutes und unveränderliches Element abzusprechen, um zuzugestehen, dass es sich unter verschiedenem Ansehen zeigen kann und jedesmal einen besonderen Charakter annimmt. Jetzt, wo in der Musik nicht weniger als in anderen Künsten ein lebhafter Wunsch sichtbar ist, neue Pfade zu suchen und Ansichten zu erweitern, ist es auch mehr als je nothwendig, dass wir unsere Kenntniss ausbreiten, um das Schöne zu schätzen, unter welcherlei Gestalt es auch erscheinen mag, oder aber zu verwerfen, was seinen fundamentalen Grundsätzen widerspricht. In dieser Weise, ohne unsere kostbaren Ueberlieferungen aufzugeben, können wir von den Kunstschätzen aller Zeiten und aller Völker profitiren. Durch Abschliessung von dem Fremden wird weder die Intelligenz erhöht noch das Herz cultivirt. Lediglich durch gesellige Berührung, durch Vergleiche und weitausholende Synthesis kann die wahre Verkörperung des Schönen entstehen, und der wahre Fortschritt in der Kunst wird nur gefunden durch Aufstreben und höhere Entwicklung in demselben Ver-

hältnisse, in welchem Eklekticismus und Universalität zunehmen.

(S. *Public opinion*, im 2. Theil pp. 96—108 italienisch, pp. 124—135 englisch. Deutsch übersetzt von Cäcilie Chrysander.)

H. v. Herzogenberg's Odysseus-Symphonie.

Heinrich von Herzogenberg. Odysseus. Symphonie für grosses Orchester. Op. 16. Partitur Pr. 12 *M* netto. Leipzig, E. W. Fritzsch. 1873.

Wiederum liegt uns ein grosses Werk Herzogenberg's vor: Odysseus, Symphonie für grosses Orchester. Ihre vier Sätze tragen die Ueberschriften: Die Irrfahrten, Penelope, die Gärten der Circe, das Gastmahl der Freier. Damit schon wird der malende Charakter des Werks angedeutet. Der Componist kennt seinen Homer, das merkt man bald; seine Schilderungen sind charakteristisch, geistvoll, anregend, ohne dass er die ihnen gezogenen Grenzen überschritte und ins rein Aeusserliche, Materielle verfiele, davor bewahrt ihn sein künstlerischer Sinn und Takt. Der Componist hat, das ist nicht wegzuläugnen, eine gewisse Neigung, ins Breite zu gehen; wir haben bei Besprechung seines »Columbus« in Nr. 33 d. Ztg. bereits darauf hingewiesen, fügen aber zugleich hinzu, dass in den neuerdings erschienenen Sachen von ihm, soweit wir sie kennen gelernt, diese Neigung weit weniger oder nicht hervortritt, sodass ein wiederholter Hinweis darauf überflüssig erscheint. Der erste Satz »Irrfahrten« (D-moll $^3/_4$, Tempo: ziemlich mässig) ist mit Geist concipirt und gearbeitet. Originell ist der Anfang mit seinem grossen Crescendo, das sich 34 Takte lang auf dem D moll-Dreiklange hält und in A-moll wiederholt wird. Möglich, dass der Satz dem Einen oder Andern kraus oder bunt vorkommt; aber man mag bedenken: es sind Irrfahrten! Um übrigens keine Zweideutigkeiten aufkommen zu lassen, bemerken wir, dass der Satz keineswegs formlos ist; die Form tritt im Augenblick nur nicht so bestimmt heraus, offenbart sich aber bald dem, welcher sie ernstlich sucht. Auch der zweite »langsame« Satz »Penelope« (G-moll C) hat mich seines eigenthümlichen Colorits wegen besonders interessirt. Eigenartig ist ebenfalls Satz 3 (Es-dur $^2/_4$, Tempo: rasch) »Die Gärten der Circe« mit seinen liegenden Bässen und schwirrenden, flatternden Figuren, welche meist leicht und duftig an uns vorüberziehen. Dieser Satz wird vielleicht am meisten gefallen. Wie man sich denken kann, gehts beim »Gastmahl der Freier« (letzter Satz D-dur C, Tempo: sehr bewegt) lebendig und rauschend her. Man nimmt's aber nicht übel, wenn man bei solcher Gelegenheit einmal sein eignes Wort nicht hört. Das erste Thema des Satzes (Fugenthema) scheint uns weniger glücklich erfunden; sonst ist wohl herauszufühlen, was der Componist mit dem Fugiren hat ausdrücken wollen. Unter Zuhülfenahme von Themen des ersten und zweiten Satzes geht's mit Glanz zu Ende. Wir loben die Eigenartigkeit des Werkes, die echt künstlerische Gesinnung seines Verfassers und seinen feinen Geschmack, wir loben ferner die feinsinnige gewandte Arbeit, die contrapunktisch eingeschlossen, die geschickte Behandlung des Orchesters und loben endlich, dass, wie schon bemerkt, der Componist sich nicht zu kleinlicher Detailmalerei hat verleiten lassen, sondern, wenn wir uns so ausdrücken sollen, allgemeine Stimmungsbilder liefert, deren Zusammenhang durch die poetische Idee vermittelt wird. Dieser konnte er so auch am besten gerecht werden. Das Alles loben wir und bekennen wiederholt, dass wir das Werk mit besonderem Interesse durchstudirt haben. Wir haben aber auch unsere Wünsche. So wünschten wir, der Componist hätte recht eindringliche, gewichtige, schlagende Themen an die Spitze gestellt; wir wünschten auch, er hätte von den Syncopen weniger ausgiebigen Gebrauch gemacht und zuweilen etwas ruhiger modulirt. Durch ein Zuviel in diesen Punkten kann der klare ruhige Verlauf des Stücks leicht beeinträchtigt werden. Den Werth des Werkes wollen wir durch unsere Bemerkungen nicht herabmindern, dagegen verwahren wir uns ausdrücklich; wir beabsichtigen damit nur, die Aufmerksamkeit des Autors auf diese Punkte hinzulenken, vielleicht giebt er uns im einen oder andern Recht. Sein Vorbild scheint Brahms zu sein, directe Nachahmung ist ihm jedoch nicht nachzuweisen, er stellt sich vielmehr auf die eignen Füsse und das haben wir anzuerkennen.

So sehr leicht ist die Symphonie gerade nicht auszuführen, eminente Schwierigkeiten bietet sie aber nicht. Um zu wirken, verlangt sie vor allem sorgfältiges Einstudiren und vorurtheilsfreies Eingehen auf die Intentionen des Componisten. Derselbe scheint, was die Orchestermittel betrifft, gern ins Volle hineinzugreifen. So verwendet er z. B. (ähnlich wie bei seinem Columbus) englisch Horn, 3 Fagotts und 3 Pauken. Wir müssen freilich einem Jeden das volle Recht zugestehen, hier selbst sich die Grenze zu setzen, finden jedoch, dass der Componist mit einer Besetzung des Orchesters, wie der erwähnten, sich nach einer Seite hin im Lichte steht, denn wie viele Orchester giebt es nicht in mittelgrossen und kleineren Städten, welche heilsfroh sind, wenn sie das gewöhnliche grosse Orchester herstellen können, mit 2 Fagotts und 2 Pauken also, vom englischen Horn nicht zu reden. Diesen zahlreichen Orchestern wird die Aufführung des Werkes unmöglich gemacht, im günstigsten Fall ausserordentlich erschwert. Die Harfe lässt sich im Nothfall durch Clavier ersetzen, kleine Flöte und Tuba werden in den meisten Fällen zu beschaffen sein, ebenso der kleine Krimskram wie Triangel, Becken, Trommel; aber die dritte Pauke, das englische Horn und drittes Fagott — sie sind nicht vorhanden und lassen sich auch nicht gut durch andere Instrumente ersetzen. Ehe man Hülfe von aussen heranzieht, beschliesst man lieber, das Werk unausgeführt zu lassen, und wir meinen, der Componist hat alle Ursache, dies zu bedauern. Wir können das Werk deshalb nur an grosse, opulente Orchester adressiren. Mögen sie es nicht unberücksichtigt lassen, es ist theilnehmender Beachtung durchaus werth und würdig. Nur müssen Ausführende wie Hörer ihrerseits dem Werke etwas Poesie entgegenbringen. *Frdk.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Gustav Merkel. Waldbilder. Fünf Charakterstücke für Pianoforte zu vier Händen. Op. 127. Pr. 4 *M*. 1879.

—— **Zwei Militair-Märsche** für Pianoforte zu vier Händen. Op. 128. No. 1. Defilirmarsch in Es. Pr. 2 *M*. No. 2. Trauermarsch in C-moll. Pr. 2 *M*. 1879.

Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Die Waldbilder sind betitelt: Jagdzug, Waldesrauschen, In düsterer Schlucht, Waldidyll, Einsiedlers Abendlied. Gut erfundene, stimmungs- und stilvolle und zugleich gut spielbare Gebilde, grösstentheils kleineren Umfangs, die Clavierspielern Freude machen werden. Dieselben sind auch einzeln zu haben. — Auch die beiden Militairmärsche sind charakteristisch in ihrer Art und durchweg solide gehalten. In Bezug auf Erfindung dürften sie den Waldbildern jedoch nachstehen. Sie spielen sich ebenfalls leicht. *Frdk.*

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

[191]

Winter-Cursus der Lehranstalten für Musik.

A. Hochschule für Musik, Abtheilung für musikalische Composition.

Der Unterricht wird ertheilt durch die Professoren Grell, Kiel, Bargiel und Ober-Kapellmeister Taubert.

Die Aufnahmebedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Geschäftszimmer der Akademie, Universitätsstrasse 6, käuflich zu haben ist. Ebendaselbst haben die Aspiranten ihre an den unterzeichneten Vorsitzenden der Section zu richtenden Meldungen, unter Beifügung der im Abschnitt IV. des Prospects geforderten Nachweise und musikalischen Compositionen, bis zum 15. September einzureichen. Die Aufnahme-Prüfung findet am 6. October Morgens 10 Uhr im Akademiegebäude statt.

B. Hochschule für Musik, Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Director: Professor Dr. Joachim.

Am 1. October d. J. können in diese Anstalt, welche die höhere Ausbildung im Solo- und Chor-Gesang und im Solo- und Zusammenspiel der Orchester- (Streich- und Blas-) Instrumente, des Claviers und der Orgel bezweckt, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Bedingungen zur Aufnahme sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Büreau käuflich zu haben ist, auch gegen Einsendung von 25 ₰ in Marken mittelst Kreuzbandes übersandt wird.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei, unter Beifügung der im § 7 des Prospects angegebenen nöthigen Nachweise (selbstgeschriebener Lebenslauf, Tauf-, Bildungs- und Führungszeugniss) spätestens drei Tage vor der Aufnahme-Prüfung, welche Mittwoch den 1. October d. J., Morgens 9 Uhr, stattfindet, an das Directorat der Anstalt (Berlin NW., Königsplatz No. 1) zu richten und auf dem Briefumschlag mit dem Zusatze »Anmeldung« zu versehen. Die Prüfung derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorschule schriftlich angemeldet haben, wird am 4. October Vormittags 11 Uhr abgehalten.

Eine besondere Zustellung erfolgt auf die Anmeldungen nicht, sondern die Aspiranten haben sich ohne Weiteres zu den Aufnahme-Prüfungen einzufinden.

C. Institut für Kirchenmusik

(Alexanderstr. 22).

Director: Professor Haupt.

Zweck der Anstalt: Ausbildung von Organisten, Cantoren, wie auch von Musiklehrern für höhere Lehranstalten, insbesondere Schullehrer-Seminare.

Ausführliche Prospecte sind durch den Director des Instituts zu beziehen. Die Aufnahmeprüfung findet am 10. October, Morgens 9 Uhr, im Locale des Instituts statt.

Berlin, den 15. August 1879.

Der Vorsitzende der musikalischen Section des Senats:
Ober-Kapellmeister
Taubert.

---

[192] Vor Kurzem erschien:

Vier Lieder

für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
gedichtet und componirt
von

Géza Zichy,

Präsident des Nat. Conservatoriums zu Budapest.

No. 1. Wo ist die Zeit.
- 2. Im grünen Walde.
- 3. Am Bache.
- 4. Ich hab' dich überall gesucht.

Preis ℳ 1,50.

Leipzig. *C. F. Kahnt,*
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[193] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Kunst der Fuge

von

Joh. Seb. Bach.

Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen
von

G. Ad. Thomas.

Complet Preis 9 ℳ netto.
Heft 1. Preis: 3 ℳ. Heft 2—6 à ℳ 2,30.

Einzeln:

No. 1. Fuge	ℳ 0,80.	No. 9. Fuge	ℳ 1,00.
- 2. Fuge	- 1,00.	- 10. Fuge	- 1,00.
- 3. Fuge	- 0,60.	- 11. Fuge	- 1,30.
- 4. Fuge	- 1,00.	- 12. Fuge	- 1,00.
- 5. Fuge	- 0,60.	- 13. Fuge	- 1,30.
- 6. Fuge	- 1,00.	- 14. Fuge	- 1,00.
- 7. Fuge	- 0,60.	- 15. Fuge	- 1,50.
- 8. Fuge	- 1,30.		

---

[194]

Neue Ausgaben

älterer Musikwerke aus dem Verlage von **Carl Haslinger** qdm **Tobias** in **Wien.**

(Stets vorräthig in der **Schlesinger**'schen **Buch- und Musikhandlung** in Berlin.)

Chopin, Fr., „**La ci darem la mano**", varié pour le Piano seul . . . ℳ 4,—.
Ausgabe für 2 Claviere . . . ℳ 6,—.

Hummel, J. N., **Gr. Septett militaire** für Piano, Flöte, Violine, Clarinette, Violoncello, Trompete und Contrabass, Op. 114. Neue Ausgabe . . . ℳ 6,50.
Arrangement als **Quintett** für Piano, 2 Violinen, Viola und Violoncello . . . ℳ 6,50.
do. für 2 Pianos à 4 ms. . . . ℳ 7,—.
do. für Piano à 4 ms. . . . ℳ 6,—.

Liszt, F., **Rhapsodies hongroises No. 3—7.** Für Piano à 4 ms. arrangirt . . . à ℳ 1,50—2,50.

Moscheles, Ign., **Concert für Piano No. 2** (Es-dur) Op. 56. Neue Ausgabe . ℳ 4,50.
Arrangement für 2 Pianos . . . ℳ 7,—.
—— **Concert für Piano No. 3** (G-moll) Op. 58. Neue Ausg. ℳ 4,50.
Arrangement für 2 Pianos . . . ℳ 7,—.
—— **Concert für Piano No. 4** (E-dur). Neue Ausgabe . . ℳ 4,50.
Arrangement für 2 Pianos (unter der Presse).

Spohr, L., **Gr. Nonetto** pour Violon, Alto, Violoncello, Flûte, Hautbois, Clarinette, Basson et Cor. Neue Ausgabe . . . ℳ 10,—.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[195]

Zu Maler Nolten.

(Ed. Mörike.)

SONATE

für das

Pianoforte zu zwei Händen

componirt
und **Herrn Prof. Dr. L. Stark** in grösster Verehrung gewidmet
von

HANS HUBER.

Op. 47.

Preis 5 ℳ.

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. September 1879. **Nr. 36.** XIV. Jahrgang.

Dr. Tagore's Streitschrift gegen C. B. Clarke über das Verhältniss der indischen Musik zu der europäischen.

Als eine Frucht der neuen patriotischen Bewegung in Sachen der indischen Musik ist unter andern auch der Streit anzusehen, welcher in den Jahren 1873 und 1874 in Calcuttaer Zeitungen geführt wurde. Ein Herr C. B. Clarke gab den Anlass hierzu durch einen Bericht über Hindu-Musik, welchen er am 17. Mai 1873 in Form eines Briefes an den Director der öffentlichen Erziehung richtete. Er stellte sich darin ganz entschieden auf die Seite der europäischen Tonkunst und vertrat die Ansicht, dass die indische Musik sich dem System derselben fügen müsse. Durch das neubegründete, von entgegengesetzten Principien geleitete bengalische Conservatorium Tagore's und andere Vorgänge war die Sache den Oberschulbehörden des Landes sehr nahe gerückt, so dass sie genöthigt waren, Stellung zu nehmen. Die Zeitung der Nationalen, der »Hindoo Patriot« brachte eine Entgegnung, die Clarke in der »Calcutta Review« beantwortete, worauf sich zwischen ihm und einem Herrn Aldis in der Zeitung »Indian Observer« eine längere Fehde entspann, welche allgemeinere Aufmerksamkeit erregte, als sonst bei solchen Dingen der Fall zu sein pflegt, und auch in anderen Blättern des Landes ein Echo fand.

Erst nachdem die Erörterung zur Ruhe gekommen war, stand Dr. Tagore auf und hielt gleichsam die Schlussrede. Diese erschien im »Hindoo Patriot« vom 7. September 1874 und ist jetzt durch einen Separatabdruck weiteren Kreisen zugänglich gemacht:

> Hindu Music. Reprinted from the »Hindoo Patriot«, September 7, 1874. Calcutta: 1874. 8. 42 Seiten in Englisch und 10 Seiten in oriental. Sprachen.

An der Hand dieser kleinen Schrift wollen wir dem Gegenstande ebenfalls näher treten, was am besten geschehen wird, wenn wir des Verfassers Auseinandersetzung unter übersichtliche Rubriken bringen und im übrigen uns möglichst seiner eigenen Worte bedienen. »Wir folgten mit Interesse dem Laufe der Kritik über Clarke's Abhandlung«, schreibt er, »und nun, nachdem alle Parteien anscheinend sich erschöpft haben über diesen Gegenstand, mögen auch wir, wie wir glauben, mit Recht einige Worte der Erwiderung richten an den Verfasser jenes Berichts, der diesen Wortkrieg veranlasst hat. Es thut uns leid wahrzunehmen, dass er noch immer an seinem ursprünglichen Missverständnisse von dem wahren Charakter der Hindu-Musik festhält; dass er seine Irrthümer stützt durch

neue Irrthümer; und dass er mit jedem weiteren Schritte sich nur um so mehr in einem Netze hoffnungsloser Täuschungen verwickelt. Sein mathematischer Standpunkt ist in seinem Versuche, das Gewebe der indischen Musik aufzulösen, ihm zum Fallstrick geworden. Wir glauben, er ist ein Forscher nach der Wahrheit, und wenn er geneigten Sinnes das Licht annehmen will, welches wir in aller Bescheidenheit ihm hiermit anbieten, so mag er jenes unschätzbare Gut noch finden. Wenden wir uns nun zu einer Untersuchung der kritischen Dissertation des Herrn Clarke.« (S. 1.)

Aus diesem Eingange ersieht man schon die gegensätzliche Position, welche die Opponenten hier einnehmen: es ist der mathematische Standpunkt von europäischer, und das Aufgeben oder Verwerfen desselben von indischer Seite. Dieser Hauptpunkt wird also mit Recht zuerst besprochen, und machen wir hiernach unsern ersten Abschnitt.

1.
Ob Mathematik und Akustik für die Ausübung der Tonkunst erforderlich sind.

»Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als ob Clarke's Hauptabsicht beim Niederschreiben seiner Abhandlung war, den Gegenstand durch Einwickelung in mathematische Wolken zu verdunkeln. Aber niemand weiss besser als er selbst, dass Mathematik für einen Musiker nicht unentbehrlicher ist, als für einen Maler oder Bildhauer. Beim Lernen der Musik ist für den Schüler vor allem ein gebildetes Ohr erforderlich, welches im Stande ist, den Sinn aller tonischen Verbindungen heraus zu fühlen. Dass die Materie (susceptibility) einer Kunst mit mathematischen Mitteln geprüft werde, ist etwas anderes als dass die Mathematik zu ihrem Verständniss und ihrer Erlernung unentbehrlich sei. Principien der Musik, als wissenschaftliche Theorie hingestellt, mögen auf Mathematik basirt werden; aber daraus folgt noch nicht, dass jemand nothwendig Mathematik verstehen muss, um jene Principien zu verstehen. Wir können, ohne Furcht uns zu widersprechen, behaupten, dass diejenigen Principien, welche die Wissenschaft der Akustik bilden, völlig auf die Hindu-Musik passen. Aber diese Wissenschaft ist gegenwärtig noch unvollständig und unvollkommen. ‚Der Zustand unserer Kenntniss der Akustik, — bemerkt Professor Graham mit Recht, — einer der subtilsten und schwierigsten aller Wissenschaften, ist noch zu unvollständig, um auf dieselbe eine vollkommene Theorie der Musik zu bilden.' Es ist nichts was uns bedauern lässt, dass die Principien der Akustik, so wie sie sich in unserer Musik darstellen, in der Form von dem europäischen System abweichen. Wir werden Gelegenheit haben,

im weiteren Verfolg zu zeigen, dass die akustische Wissenschaft, welche unter den Indern besteht, durchaus genügend ist für alle Zwecke der Anwendung ihrer Principien auf die Musik. Wir hoffen, Herr Clarke wird uns gestatten, das Zeugniss hervorragender europäischer Musikprofessoren beizubringen, um zu beweisen, dass die Mathematik, statt die Darstellung und Entwicklung (exposition and development) der Musik zu fördern, vielmehr dazu beiträgt, sie zu mystificiren und zu verdunkeln. Dr. Weber sagt: ‚Ich muss mich vertheidigen gegen die Beschuldigung, dass der vorstehenden Eintheilung zufolge harmonische Akustik, und besonders die mathematische Lehre der Intervalle nicht als ein Theil, vielweniger als die Basis der Lehre von der musikalischen Composition aufgeführt ist. Denn die meisten Lehrer der musikalischen Composition glauben, dass die Theorie dieser Composition nothwendig auf der harmonischen Akustik begründet werden müsse, und beginnen desshalb ihre Lehrbücher mit arithmetischen und algebraischen Problemen und Formeln. Aber dies scheint mir, um es bei seinem rechten Namen zu nennen, nichts zu sein als Pedanterie, ein Wust von leeren Einbildungen und unzeitgemässe Auskramung von Gelehrsamkeit. Denn jemand kann der profundeste musikalische Componist, der grösste Contrapunktist; jemand kann ein Mozart oder ein Haydn, ein Bach oder ein Palestrina sein, ohne zu wissen, dass ein Ton zu seiner Quinte sich verhält wie 2 zu 3; und es ist, nach meinem bescheidenen Dafürhalten, ein Irrthum der Lehrer der musikalischen Composition, welcher einen entschiedenen Mangel an Verständniss des Gegenstandes bekundet, dass sie die Lehren der musikalischen Composition mit solchen Zahlen-Demonstrationen, mit Wurzeln und anderen mathematischen Formeln zusammen mischen und von der Darstellung derselben übergehen zu der Lehre der Composition. Dies erscheint mir gerade so, als ob jemand den Unterricht im Malen mit der Theorie von Licht und Farben, von geraden und krummen Linien beginnen wollte; Unterweisung in musikalischen Elementen mit dem Studium der Harmonie; Unterricht im Sprechen mit einer Philosophie der Sprache; oder als wenn man die Regeln der Grammatik einem Kinde beibringen wollte, damit es Papa und Mama sprechen lernt.‘ Die Bemerkungen von Dr. Marx über Mathematik in Beziehung auf die Musik sind noch bestimmter. Er sagt: ‚Unsere Aufgabe ist jedoch nicht zu calculiren, sondern frei zu erfinden; und dies erfordert nicht mathematische Berechnungen, sondern eine höhere Thätigkeit, welche uns befähigt, den Sinn der verschiedenen Tonverbindungen zu empfinden, und welche daher künstlerisches Gewissen genannt werden kann.‘ Der grosse Aristoxenos geht von derselben Ansicht aus, vertritt kräftig die Spiel-Doctrin und will weder der Vernunft noch der Mathematik Einfluss einräumen bei der Ordnung der Intervalle. Er hielt die Sinne für den alleinigen Richter. Er bestimmte desshalb die Quarte, Quinte und Octave durch das Ohr und fand das Intervall des Tones [Ganztones] durch den Abstand der Quarte von der Quinte. Professor Graham sagt in seiner Abhandlung von der Theorie und Praxis der musikalischen Composition, da wo er den schädlichen Einfluss der Mathematik auf die Musik bespricht: ‚In Italien findet man Leute, die keine Musik lesen können und dennoch sehr angenehm in zwei-, oder drei-, oder vierstimmiger Harmonie singen. Kennen diese Menschen etwas von den harmonischen Zahlenverhältnissen der Klänge, die sie auf solche Weise vereinigen? Sie haben so wenig eine Idee von dem Verhältniss der Octave 1 : 2, wie von der Entfernung zwischen Erde und Mond. Aehnliche falsche Anwendungen der Mathematik haben sehr dazu beigetragen, jenes geheimnissvolle Dunkel zu erzeugen, welches man bisher über die Region des Schönen in musikalischer Melodie und Harmonie künstlich verbreitet hat.‘ Aber es ist nicht einmal nöthig, dieserwegen nach Italien zu gehen. Die Wahrheit, welche das obige Citat enthält, ist von allgemeiner Bedeutung und kann in allen Ländern aus der Thatsache ersehen werden, dass die grössten Musiker und die geschmackvollsten Componisten nichts von mathematischer Kenntniss beanspruchten. Wer unter den der orientalischen Musik Kundigen kennt nicht die Namen *Mirja Bull-bull* in Persien, *Akhwal-u-Sobbha* und *Nicomachus* in Arabien, *Hermes Trismegistus* in Egypten, des grossen *Confucius* und *Chaong* in China, *Osman Effendi* in der Türkei, *Asaph* unter den Hebräern, *Than Sen*, *Amir Khusru*, *Nayaka Gopal*, *Huridas Swami* und *Raja Man*, *Haha*, *Huhu*, *Sarangadeva*, *Narada*, *Bharat* und *Narayanadeva* in Indien? und doch, wer wagt zu behaupten, dass irgend einer von ihnen ein Mathematiker war? Die angeführten Citate werden, wie wir hoffen, hinlänglich zeigen, dass der mathematische Prüfstein nicht so unfehlbar ist, wie Herr Clarke meint.« (S. 2—4.)

Dr. Tagore hat hier mit anerkennenswerthem Geschick aus den Vorrathskammern der abendländischen Musik einige Waffen gegen die musikalischen Mathematiker entlehnt. Besonders müssen hierbei einige deutsche und englische theoretische Schriftsteller neuer Zeit herhalten. Die Zahl derselben hätte sich leicht noch ansehnlich vermehren lassen; denn der Ton dieser Citate ist seit geraumer Zeit unter uns Mode geworden, und viele stimmen in ihn gedankenlos ein, sichtlich vergnügt, um wenigstens nicht mehr mit Mathematik sich plagen zu müssen. Einigermaassen auffallend ist aber, dass es nicht Componisten, sondern lauter theoretische Musikschriftsteller sind, welche hier für die Rechte der freien compositorischen Erfindung gegen die Theorien der mathematischen Scholastiker eintreten. Die Componisten, die eigentlichen praktischen Musiker, verhalten sich schweigsam. Und mit Recht. Dieser Streit ist ein innerer Streit der Theoretiker, also für den praktischen Musiker Mönchsgezänk oder ein Zank um des Kaisers Bart. Würde man nun obigen Zeugen das Heer der mathematischen Theoretiker entgegen stellen, so könnte kein Zweifel sein, dass die letzteren weitaus die Mehrzahl bilden und in der musikalischen Dogmatik so zu sagen den orthodoxen Standpunkt repräsentiren.

Näher besehen, beruht der ganze Streit über die Bedeutung der Mathematik für die Musiktheorie auf Missverständniss und Uebertreibung. Die Beihülfe der Mathematik zur Ordnung der Tonverhältnisse ist an sich ganz unverfänglich. Ihre Formeln können allerdings erst zur Anwendung kommen, wenn die Musik soweit entwickelt ist, dass sie das Gerippe der Tonleiter in den drei harmonischen Grundbestandtheilen Octav-Quinte-Quarte bilden kann. Dies geschah zuerst bei den Griechen, desshalb auch wurden sie die Begründer der Zahlentheorie, und hierdurch schieden sie sich von dem gesammten Morgenlande, mit welchem sie in ihrer praktischen Musik — wie auch Tagore bemerkt hat — wesentlich übereinstimmten. Dass die von Dr. Tagore aufgezählten orientalischen Musikgrössen keine irgendwie hervorragenden Mathematiker gewesen sind, wird man ohne weiteres glauben; waren doch auch die griechischen Musiker in derselben Lage. Diese Disciplin war von Anfang an nicht in den Händen der Praktiker, welche stets mit der Ausübung ihrer Kunst hinreichend zu schaffen hatten, sondern in denen grüblerischer Theoretiker; sie bildete von jeher ein Grenzgebiet der Speculation, an welcher Naturwissenschaft und Musik gleichmässig Theil nahmen. Ihr Gegenstand ist der Ton an sich, seine Verhältnisse, Verbindungen und Zusammensetzungen oder Harmonien. Die Resultate solcher Untersuchungen wurden dann in der Musik angewandt, hauptsächlich bei dem Bau und der Stimmung der musikalischen Instrumente, sowie bei der künstlichen musikalischen Harmonie, weniger bei dem Gesange, wenigstens anscheinend, — woraus sich zugleich erklärt, dass diejenigen Nationen, denen

der Gesang fast ein und alles war, niemals zu einer wirklichen oder exacten Wissenschaft des Tones gelangt sind.

Indem die Griechen zu einer solchen physikalischen Tonkunde den Grund legten, waren sie zugleich die Urheber unserer musikalischen Harmonie oder Mehrstimmigkeit, obwohl ihnen dieselbe unbekannt blieb. Es ist richtig, dass diese Mehrstimmigkeit in der praktischen Musik nicht aus solchen Berechnungen entspringt, sondern vielmehr auf künstlerische Weise d. h. durch das Gehör. Aber nicht minder gewiss ist, dass das menschliche Gehör erst dann zu solchen Versuchen gelangen konnte, als die harmonischen Grundintervalle im allgemeinen musikalischen Bewusstsein und besonders in den für Harmonieerzeugung günstigen Instrumenten festen Fuss gefasst hatten. Die Zahlen und Formeln, welche jene Verhältnisse veranschaulichten, sind wissenschaftliche Hülfsmittel und als solche unentbehrlich. Wenn sie nach Graham, Weber u. A. der eigentlich musikalischen Theorie hinderlich sein sollen, so kann solches nur geschehen durch Missbrauch oder Missverständniss; diese mathematisch-akustischen Demonstrationen können die praktische Composition weder fördern noch hindern, bilden aber die nothwendige Voraussetzung derselben. Wer eine Theorie der musikalischen Composition schreibt, die auf wissenschaftliche Bedeutung Anspruch macht, der muss sich mit diesen Dingen auseinandersetzen und dem Schüler eine klare Einsicht davon verschaffen. Wie viel Unbestimmtes auch noch im Einzelnen vorhanden sein möge, über die allgemeinen leitenden Grundsätze besteht völlige Gewissheit, die sich nicht zu Nutze zu machen Thorheit wäre. Es würde durchaus förderlich sein, wenn der angehende Musiker mehr als bisher mit akustischen Experimenten vertraut gemacht würde; ein Schade könnte daraus in keiner Weise entstehen, wohl aber würde der Musiker, wenn er mehr als bisher seine Kunst zugleich mit einem wissenschaftlich klaren Kopfe ausübte, nicht selten Beobachtungen machen, die Wissenschaft und Kunst gleichmässig mit neuen Thatsachen bereichern. Es ist nicht zu bezweifeln, was der Fürst Tagore sagt, nämlich dass die indischen Musiker mit denjenigen akustischen Einsichten, welche sie sich auf ihre Weise verschafft haben, völlig ausreichen. Es giebt viele Völker, welche auf primitive Art zählen und rechnen, desshalb auch für eine wissenschaftliche Behandlung der Zahlen weder Verständniss noch Bedürfniss haben. Wer in der Kutsche fährt oder in der Sänfte getragen wird und für solche Beförderungsarten Zeit besitzt, der hat kein Verlangen nach der Eisenbahn, vielleicht anfänglich sogar Widerwillen dagegen. Es fragt sich nur, was das Bessere ist, namentlich für die Interessen der Gesammtheit. Oder vielmehr, dies fragt sich nicht, denn das Vollkommnere in jeder Art ist zugleich das, was zum Wohle Aller auch überall berechtigt ist; und wie sich unsere arischen Stammesgenossen in dem Wunderlande uralter menschlicher Cultur bereits mit der Eisenbahn und ähnlichen praktischen Ausläufern der exacten abendländischen Wissenschaft befreundet haben, so werden sie auch noch hinsichtlich unserer Tonwissenschaft Vorurtheile aufgeben, die eben nichts sind als Vorurtheile. Denn der indischen Musik in ihrem wahren Ausdruck droht kein Verlust dabei, wenn man die Sache nur mit ruhigem Blute betrachtet.

(Fortsetzung folgt.)

D. Buxtehude als Orgelcomponist.

Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen, herausgegeben von **Philipp Spitta.**

Erster Band: Passacaglio, Ciaconen, Präludien, Fugen, Toccaten und Canzonetten. XXII und 122 Seiten in Fol. Pr. 18 ℳ.

Zweiter Band: Choralbearbeitungen. XIII und 126 Seiten in Fol. Pr. 18 ℳ.

Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.)

(Fortsetzung.)

»Mehr als doppelt so stark ist die Zahl der erhaltenen Orgelchoräle Buxtehude's, deren grössten Theil, nämlich 37, wir dem Sammelfleisse Walther's verdanken. Auf Bach's Musikaliensammlung sind höchstens jene drei zurückzuführen, die sich sein Schüler Joh. Ludwig Krebs in zwei Orgel- und Clavier-Büchern aufbewahrt hat. Doch versteht es sich bei einem so grossen Meister von selbst, dass auch seine Schöpfungen in dieser Gattung nicht ohne weiteres gering zu schätzen sind. Sein auf das rein Musikalische gerichteter Sinn liess ihn freilich, wie alle der nordländischen Schule angehörigen Orgelkünstler, von einer poetischen Vertiefung des Orgelchorals absehen; was sich an solchen Andeutungen findet, ist mehr beiläufig und auf kein bestimmtes Princip gegründet. Nun ist und bleibt aber diese musikalische Form zu sehr mit dem Kirchenliede verwachsen, als dass ein Verfahren nur nach musikalischen Grundsätzen durchzuführen wäre. Sie ist eben doch auf die Voraussetzung gegründet, dass dem Hörer wenigstens die Melodie des Chorals in ihrer ursprünglichen Gestalt deutlich vorschwebe, damit er sich an ihr in den ausgeführteren Formen des Orgelchorals zurecht finde, und was demselben an organischer Entwicklung aus eignen Mitteln fehlt, durch Beziehung auf sein Urbild sich ergänze. Es war also nur eine naturgemässe Ausbildung innewohnender Keime, wenn Pachelbel diese doch einmal nicht abzustreifende Voraussetzung auch auf den poetischen Gehalt der Choralmelodie ausdehnte, und sich dadurch für die musikalische Gestaltung neue Gebiete eroberte. Buxtehude blieb auf halbem Wege stehen, und desshalb musste, was sein erfinderischer Geist in dieser Form neues leistete, nothwendigerweise mehr äusserlich bleiben. Geistreich, glänzend, virtuosenhaft im guten Sinne sind daher die richtigsten Bezeichnungen für seine Choralbearbeitungen. Diese Eigenschaften treten am meisten dort hervor, wo die Choralzeilen motettenhaft, wie wir es zu nennen uns erlaubten, durchgearbeitet werden, ein Ausdruck, der das Verhalten der Polyphonie andeuten soll im Gegensatz zu Böhm's motivisch-melodischer Manier. Dahin gehören die drei Stücke bei Krebs: »Nun freut euch, lieben Christen g'mein«, »Gelobet seist du, Jesu Christ«, »Herr Gott, dich loben wir«, Stücke von den grössten Dimensionen, ähnlich den früher erwähnten von Reinken und Lübeck. So hat das erstgenannte zu Anfang 110 Takte C, dann 22 Takte $^3/_2$, dann 18 Takte $^{12}/_8$, endlich 107 Takte C in reicher Sechzehntelfiguration. Zusammen 257 Takte! — gewiss eine der längsten Orgelcompositionen, die es giebt. Die gleichzeitige Verwendung von zwei an Tonstärke und Klangfarbe verschiedenen Manualen ist wie hier, so überhaupt bei Buxtehude sehr beliebt. Auf eigenthümliche Klangwirkungen legte er auch sonst viel Gewicht, es ist dies ein Merkzeichen der Schule. So findet sich bei ihm der auch von Bach glücklich verwendete Effect, das Pedal mit achtfüssigen oder acht- und vierfüssigen Registern in der Tenorlage die Melodie führen zu lassen. Mit Reinken gemeinsam hat er den Gebrauch des doppelten Pedals; ihn verwerthete Bach später zu den grossartigsten Orgelgebilden, worin ihm jedoch Bruhns in kaum weniger bewundernswerther Weise vorangegangen war, von dem eine vollständige Fuge mit obligatem zweistimmigen Pedale er-

halten ist. Wie Buxtehude bei Fugirungen die Doppelfugenform liebt, so pflegt er den Chorsizeilen selbständige Themen gegenüberzustellen und sie mit diesen durchzuarbeiten. Besonders reich bedacht ist in dieser Art eine Arbeit über »Ich dank dir schon durch deinen Sohn«, die aus dem kurzen Choral von vier Zeilen ein Tonstück von 154 breiten Takten entwickelt. Die erste und dritte Zeile werden mit Engführungen in alterthümlicher Weise fugirt, diese im doppelten Contrapunkt, jene giebt durch eine kleine chromatische Abänderung Veranlassung zu echt Buxtehude'schen Harmonien überraschendster Art. Die zweite und vierte Zeile werden ebenfalls fugirt, aber mit je zwei selbständigen Gegenthemen, mit welchen sie alle nur erdenklichen Combinationen im doppelten Contrapunkt der Octave eingehen, und die sehr charakteristisch erfunden sind, aber auch Härten herbeiführen, an welche das Ohr sich widerwillig gewöhnt. Mit theilweise noch grösserer Künstlichkeit, theilweise aber auch einfacher ist der Choral »Ich dank dir, lieber Herre« bearbeitet. Die erste Zeile wird im ruhigen vierstimmigen Satze, wie beim Gottesdienste, vorgetragen; die zweite folgt *allegro*, motivisch umgebildet und in Engführung zwischen zwei Stimmen erst zwei- dann dreistimmig fugirt. Dann wird die erste Zeile in der Verkleinerung zum Fugenthema gestaltet und gehörig durchgeführt, zum Schluss lässt das Pedal sie in der Vergrösserung zwischen das Fugengewebe hineintönen; dann folgt, wie oben, wieder die Fugirung der zweiten Zeile, nur reicher. Darnach werden die übrigen Zeilen mit ihren Gegenthemen durchgearbeitet, die beiden letzten im $^6/_4$-Takt. Man sieht, dass es dem Componisten darum zu thun war, für jede Zeile möglichst etwas äusserlich neues zu erfinden, und er mehr Gewicht auf bunte Mannigfaltigkeit, als auf einheitliche Stimmung gelegt hat. Daher gelingen ihm die Stücke am besten, wo er zugleich den vollen Glanz seiner Technik entfaltet, welcher den Sinn mehr auf der Oberfläche festhält, während er dort leicht beunruhigt und ermüdet, wo er nur durch contrapunktische Vertiefung wirken will. Sehr schön versteht es Buxtehude, den einfachen langgezogenen Choral ununterbrochen zu contrapunktiren, und wenn er es auch kaum über sich gewinnt, wie Pachelbel eine und dieselbe Figur durchweg festzuhalten, so weiss er doch schon dafür zu sorgen, dass der Strom nirgends zu sehr ins Stocken geräth. Stets auf Neues sinnend, verbindet er dann wohl diese Form mit jener, so z. B. in einer Bearbeitung von »Nun lob mein Seel den Herren«, wo zuerst der Choral, in der Oberstimme liegend, fortlaufend contrapunktirt, dann zeilenweis durchgenommen, und endlich ins Pedal gelegt und dort ohne Unterbrechung gegen reich bewegte Oberstimmen fortgeführt wird. Dieselbe Anlage hat einmal der Choral »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«, nur dass die Melodie, welche anfänglich im Pedale liegt, bei Wiederholung des Aufgesanges in die Oberstimme kommt und zwischen den kurzen Zeilen des Abgesanges zweimal aufwirbelnde Triolenketten in die Höhe fliegen. Die absteigende Tonleiter der letzten Zeile wird dann im Sechsachteltakt — Taktwechsel fehlen in seinen grossen Orgelchorälen selten — gründlich durchgearbeitet, darauf im Zwölfachteltakt der ganze Choral noch einmal durchgenommen, indem meistens aus den Zeilen beliebte Fugenthemen gebildet und in ihren Durchführungen ununterbrochen an einander gehängt werden. Eigentlich sogenannte Choralfugen scheint er wenig gemacht, sondern es dann vorgezogen zu haben, sich sein Thema frei zu erfinden. Aber einen besonderen Typus hat er noch in den kürzern zweiclavierigen Chorälen herausgebildet, die nicht, gleich den oben beschriebenen, auf breite Durchführungen ausgingen, sondern auf einmaligen Vortrag der Melodie. Auf dem einen der verschiedenartig registrirten Manuale wird die Melodie gespielt und zwar colorirt, d. h. mit Verzierungen und Umspielungen ausgestattet, aber nicht, wie bei Böhm, motivisch ausgedehnt. Dazu contrapunktiren das zweite Manual und das Pedal in ganz freier Weise, ohne sich an irgend ein festes Durchführungsmotiv zu binden, und fügen zwischen den Zeilen kurze Zwischenspiele ein, die nach Belieben bald aus freien Imitationen bestehen, bald den Stoff aus dem Anfang der folgenden Zeile nehmen, wobei besonders das Pedal thätig vorzugehen pflegt. Zwischensätze aus Motiven der folgenden Choralzeilen sind auch ein Merkmal des Pachelbel'schen Chorals, trotzdem haben beide Formen nichts mit einander zu thun, sind sich vielmehr entgegengesetzt. Von der idealen einheitlichen Anschauung, welche Pachelbel leitete, ist hier keine Rede, und von einer gleichmässigen Durchbildung des Ganzen keine Spur. Buxtehude geht nur darauf aus, jede einzelne Zeile für sich anmuthvoll auszuzieren, geistreich zu harmonisiren und durch erfinderische Kreuzung der beiden Manuale, zuweilen auch durch Anwendung von Doppelpedal besonders zu färben. Derselbe Künstler, welcher so gross war im organischen Gestalten reiner Musikstücke, büsste diese Eigenschaft ganz ein, sowie er sich auf den Boden des poetisirenden Orgelchorals begab. Denn wenn man die Melodie, welche er in dieser Weise behandelt, nicht kennt, ist es bei mehr als vierzeiligen Chorälen oft ganz unmöglich, auch nur irgend einen Plan zu entdecken. Nur auf das Einzelne richtete Buxtehude hier sein Augenmerk; einen Mittelweg zu finden und auch die Gesammtgestalt des Chorals aus all den Blumengewinden, mit denen er jeden einzelnen Theil desselben schmückte, hervortreten zu lassen, war ihm nicht gegeben. Man muss ja beim Orgelchoral ein Stück der innern Einheit vom Hörer stets ergänzen lassen, aber es giebt doch auch musikalische Mittel, dieselbe fühlbar zu machen. Darum ist es klar, dass er eine Reflectirung des vollen Choralorganismus im subjectiven Empfinden garnicht anstrebte, und nur eine äussere Einsicht sich zu Nutze machte, um seiner Erfindungskraft im Einzelnen die Zügel schiessen zu lassen. Es ist im Grunde dasselbe, wie bei seinen grossen Arbeiten; nur dass dort aus jeder Zeile doch selbständige grosse Tonbilder geschaffen werden, die sich als solche auch leichter musikalisch unter einander verknüpfen, hier aber die musikalischen Beziehungen der Melodiezeilen zu einander unterbrochen werden, ohne dass etwas anderes, als geistreiches Spiel dafür Ersatz böte. Wie sehr in der That das Grundprincip hier wie dort dasselbe ist, erkennt man am leichtesten, wo einmal etwas ausgeführtere motivische Zwischensätze eintreten; dann entstehen wie von selbst kleine fugirte Durchführungen der einzelnen Zeilen, bei denen die endlich auftretende Oberstimme, welcher immer der Vortrag der Choralmelodie zugetheilt ist, nur als die letzte unter ihres gleichen erscheint, nicht aber als das Resultat der Entwickelung, welches gross und alles beherrschend heraustrāte. Vermag man, hiervon absehend, sich auf den Standpunkt des Componisten zu versetzen, so gewähren auch diese Arbeiten manch feinen künstlerischen Genuss. Selbst in Mitteldeutschland wurde dies von Sachverständigen, wie Adlung und Walther, später anerkannt; Adlung trifft ihr Wesen ganz richtig, wenn er sagt: »Buxtehude hat die Choräle sehr schön ausgeführt«. Walther hat seinen Beifall dadurch zu erkennen gegeben, dass er mehr als dreissig derselben abschrieb. Sein Interesse für Buxtehude hat aber zum Theil wohl auch einen persönlichen Grund in dem Verkehr, welchen er als junger Künstler mit dessen Freunde Andreas Werkmeister unterhielt. Dieser theilte ihm auch »manches schöne Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudes Arbeit« mit, um die wir ihn sehr beneiden und beklagen, dass er uns keines davon hinterlassen hat; man müsste denn die Suite über den Choral »Auf meinen lieben Gott« dahin rechnen, welche schon früher einmal erwähnt wurde, die aber unsere Wünsche nur noch mehr erregt.« (S. 284—289.)

Die hier geschilderten Werke sind nun vereinigt in der vorliegenden Ausgabe, welche wir uns jetzt im Einzelnen noch etwas näher betrachten wollen.

(Schluss folgt.)

Kritische Briefe

an eine Dame.

23.

Da gehen mir wieder Novitäten zu, unter ihnen ein Werk, dessen Titel schon mich interessirte. Eine Novität ist es eigentlich nicht, denn es erschien bereits 1872; für mich ist es jedoch neu und ich vermuthe, auch für Sie, deshalb möchte ich Sie mit ihm bekannt machen. Ich meine:

Heinrich v. Herzogenberg: Deutsches Liederspiel. Text nach älteren und neueren Volksliedern zusammengestellt für Solostimmen und gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen componirt. Op. 14. Partitur Pr. 8 *M*. Leipzig, E. W. Fritzsch. 1872. *)

Sie kennen den Verfasser als Componisten und wissen, dass er nichts Schlechtes schreibt; Sie kennen u. A. sein Variationenwerk für Clavier (über ein Thema von Brahms) und sein Trio (Op. 24), welche Werke ich Ihnen seiner Zeit als gelungene empfahl. Schenken Sie gefälligst auch nachstehenden Zeilen Ihre Aufmerksamkeit.

Ich sympathisire von vornherein mit Jedem, der in künstlerischer Weise das Volkslied zur Verwendung bringt, eben weil ich selbst mit Vorliebe mich mit ihm beschäftigt und erkennen gelernt habe, welch ausserordentlichen Schatz wir an ihm besitzen. Wie Sie aus dem Titel ersehen, haben wirs hier nur mit Volkstexten ohne ihre Weisen zu thun. Der Verfasser fügt in zehn Nummern Texte nach älteren und neueren Volksliedern zusammen, sodass ein Ganzes daraus wird, ein Liebesleben mit seinen Wonnen und Schmerzen. Die Idee gefällt mir und ich muss anerkennen, dass die Auswahl mit Einem Takt und so getroffen ist, dass Abwechselung zu erzielen war. Das eine Lied überweist der Componist dem Chor, das andere einer oder zwei Solostimmen, ein drittes letztern in Verbindung mit gemischtem oder Frauen- oder Männerchor, je nachdem. Eine andere Abwechselung erreicht er durch die theils zwei-, theils vierhändige Clavierbegleitung. Auf die Frage, warum er die Weisen seiner Texte nicht beibehielt, lässt sich einfach erwiedern: es lag nicht in seinem Plan. Die Berechtigung, Volkstexte neu in Musik zu setzen, hat selbstverständlich jeder Componist; etwas bedenklich bleibt es freilich immer, solche Lieder zu wählen, welche allgemein gekannt sind und gesungen werden, wie z. B. »Morgen muss ich weg von hier«, »Sind wir geschieden und ich muss leben ohne dich«, »Wenn d'zu mein'm Schätzle kommst«, denn ihre Weisen sitzen einmal fest in Ohr und Gedächtniss und fordern unwillkürlich zu Vergleichen mit den neucomponirten heraus. Es ist mehr als schwer, altbewährte Weisen durch neue, mag der Volkston noch so gut getroffen sein, aus dem Felde zu schlagen, das weiss der Verfasser so gut wie Sie und ich; er weiss ohne Zweifel auch, dass ihm bei seiner ganzen Compositionsrichtung ein Versuch der Art kaum glücken würde, wie er ihn denn auch in seinem Liederspiel nicht entfernt gemacht hat. Fragen Sie mich nun, ob trotzdem der Verfasser ein lebensfähiges Werk geliefert habe, ein Werk, das mehr als oberflächliches Interesse zu erwecken im Stande ist, so antworte ich ohne weiteres mit: Ja! Er componirte die Texte in seiner Weise und es berührt angenehm, dass er keine Volksthümlichkeit heuchelt, sondern sich in allem giebt, wie er ist. Man muss die Erinnerung an die Weisen zurückdrängen, dann wird man wirklichen Genuss von dem Werke haben können und finden, dass die Stimmung des Textes oft überaus schön ausgedrückt ist. Besonders zu rühmen sind noch die noble Haltung und das geist- und poesievolle Wesen des Werkes. Um die Gunst des Publikums buhlt der Componist nicht, er wird nachher aber selbst wohl einmal gefunden haben, dass er da oder dort zu gewählt gewesen ist. Eins ist mir nicht ganz recht: dass nämlich in dem Liederspiel das specifisch melodische Element nicht mehr heraustritt. Melodie ist wohl da, aber nicht von jener, ich möchte sagen, schön sinnlichen Art, welche unmittelbar Behagen erweckt oder sogleich zündet. Die vollendetste Arbeit, sie tritt dagegen in Schatten. Zuweilen kommts mir vor, als wäre der Componist besorgt, dass er gewöhnlich erscheinen könne. Nur nicht zu ängstlich. Meinetwegen auf der einen Seite eine Trivialität, wenn's nicht anders sein kann, auf der andern aber eine hervorragende Melodie, sie macht Alles wieder gut. Ich bin überzeugt, der Componist ist in dieser Beziehung mehr zu prästiren im Stande, wenn er nur ernstlich darauf hinausginge, wenn er öfters einfacher gestaltete und seine Melodien harmonisch nicht zu sehr verbrämte. Hoffentlich grollt er mir meiner Offenheit wegen nicht, erkenne ich doch sein aussergewöhnliches Talent und bedeutendes Können rückhaltslos an. Ich bin übrigens nicht unfehlbar und so verspreche

---

*) Es ist dies ebenfalls eine jener bereits vor mehreren Jahren erschienenen Werke, die wir uns von dem Herrn Verleger (der seinen Verlag, was dankend anzuerkennen ist, mit Jahreszahlen versieht) erbeten, um durch eine nachträgliche Besprechung die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen wieder denselben zuzulenken. Für die Kunst möchte es nützlich sein, wenn die Kritik mehr, als bisher geschehen ist, in stetigem Rückblick auf das Geleistete, aber von der Oeffentlichkeit noch nicht genügend Gewürdigte vorgehen wollte. Jetzt gleicht sie zu sehr einem Invaliden, der keuchend den Geschwindmarsch der Musikverleger mitzumachen sucht, wobei natürlich niemals Zeit bleibt rückwärts zu blicken. Es wird zu viel publicirt, mehr nämlich, als die Kritik bewältigen und das Publikum bei den gegenwärtig bestehenden musikalischen Einrichtungen sich zu eigen machen kann. Dies ist für alle Betheiligten unvortheilhaft, hauptsächlich aber für den Tonsetzer. Er componirt und publicirt ein umfangreiches Werk nach dem andern und hat nach und nach an Tonstücken aller Formen vielleicht eine kleine Bibliothek beisammen, ist aber bei alledem vollständig im Unklaren darüber, was diejenigen dazu sagen, für welche er seine Compositionen doch eigentlich publicirt hat. In Deutschland, wo wir kein tonangebendes Centrum besitzen, ist dies besonders häufig der Fall. Ueberproduction und Partei- oder Conventikelwesen sind die unerfreulichen Folgen davon. Jeder Componist sollte mit jedem einigermaassen umfangreichen Werke die Feuerprobe bestehen, weil eine Läuterung für ihn, wie auch eine Klärung der musikalischen Verhältnisse im Allgemeinen, das Ergebniss davon wäre; da solches aber bei weitem nicht immer durch genügende wirkliche Aufführungen geschehen kann, so müsste die Kritik es als ihre besondere Aufgabe betrachten, die im Hintergrunde bleibenden Werke zu untersuchen um ein Facit zu gewinnen. Die öffentliche Aufmerksamkeit würde dann bei einem solchen Opus ebenfalls längere Zeit festgehalten, und Ein Werk könnte in diesem Falle grössere Bedeutung für den Componisten erlangen, als sonst ein halbes Dutzend. Die heilsame Folge davon wären sparsamere Productionen und reifere. Leider ist die Kritik gegenwärtig nicht in der Verfassung, diese nützliche Aufgabe genügend erfüllen zu können. Dies wird hier mehr entschuldigend als anklagend gesagt, denn der Herausgeber dieser Zeitung weiss selber recht gut, wie wenig es ihm möglich ist, solchen Pflichten der musikalischen Kritik zu genügen. Unsere Tages- und Wochen- und Monatsblätter mit grossen Auflagen ziehen Alles an sich was eine leichte Feder führt — und die ernsteren, sachkundigen Beurtheiler, auf welche es hier schliesslich ankommt, wenden sich immer mehr von der öffentlichen Schriftstellerei ab und lassen ihr kritisches Licht nur noch für ihre Privat- oder Dienstkreise leuchten. Der früheren Generation, einem Schumann und vielen Anderen, war eine solche prüde Scheu, eine solche zu Entschlüssen unfähige Bedenklichkeit unbekannt. Was uns gar sehr fehlt, das ist die frische Unmittelbarkeit, die Naivetät in der Kritik, zugleich aber auch das geläuterte Pflichtgefühl von dem, was man der Oeffentlichkeit schuldig ist, wenn man sich in öffentlichen Stellungen befindet. Der Herausgeber kann daher für das, was dieses Blatt bietet, nur sagen: Nehmt den guten Willen und vielleicht die Einsicht wie es besser gemacht werden könnte, für die That. *Chr.*

ich, zu revociren, wenn sich herausstellen sollte, dass ich Unrecht habe. Oder sollte es vielleicht nicht mehr zeitgemäss sein, dass der Componist auf grosse breite Melodie sein Augenmerk richtet? Im Ernst werfe ich natürlich diese Frage nicht einem Künstler gegenüber auf, der das Höchste anstrebt; er hätte das vollste Recht, sie für eine Beleidigung zu halten.

Den Anfang des Liederspiels macht das altdeutsche Lied »Wir sollen hohen Muth empfahn«, dessen alte Ausdrucks- und Sprachweise beibehalten sind. Es ist fünfstimmig für gemischten Chor, der von einer Solostimme (Sopran) unterbrochen wird, und mit vierhändiger Clavierbegleitung gesetzt. Die Composition stimmt gut zum Text und kann mit ihrem Taktwechsel ($^{6}/_{4}$ und $^{3}/_{2}$) und sonstigem Zuschnitt an die alte Art und Weise erinnern, während die Clavierbegleitung interessant ausmalt, was sie auch in den übrigen Stücken thut, wie hier ein- für allemal bemerkt sein mag. Die zweite Nummer »Der Jüngling« ist ein Lied für Tenor: »Der Sommer und der Sonnenschein ganz lieblich mir das Herze mein erquicken und erfrischen«. Es ist verhältnissmässig einfach gehalten und von guter Wirkung. No. 3: »Du bist mein, ich bin dein, dess sollst du gewiss sein«, zweistimmig für Sopran und Tenor (Mädchen und Jüngling), zeichnet sich aus durch besondere Zartheit und Innigkeit. No. 3: »Zwei Herzen im Leben gar schön sich ergeben« übernimmt der gemischte Chor mit vierhändiger Begleitung. Das Lied hinkt etwas bei den Worten »Sie sagen, es sei nichts Schön'res als Treu'«, hat sonst aber gelungene Momente. Breit ausgeführt ist No. 5. Den beiden Solostimmen und dem gemischten Chor sowie zwei Clavieren zugewiesen beginnt die Nummer mit »Morgen muss ich weg von hier«. Treffliche einzelne Züge abgerechnet, tritt, wie mir scheint, in dem, was die Solostimmen zuerst singen, etwas Reflectirtes hervor, namentlich führe ich an die Partie, welche mit den Worten beginnt: »Die rechte Lieb' und Stätigkeit«. Sehr schön dagegen ist, wie die Chorstimmen nach einander einsetzen mit »Draussen sangen schon die Vögel«. Auch die folgende Partie »Wo sich zwei Verliebte scheiden« finde ich vortrefflich. Des Componisten besondere Gewandtheit in contrapunktischer, fugirter, canonischer Arbeit verdient wiederholt anerkannt zu werden. Die eben erwähnten beiden Sätze, so kurz sie sein mögen, liefern ebenfalls Beweise dafür. Das macht sich Alles so von selbst und dabei klingts und singt sichs gut — so ists das Richtige. Nach mehrfachem wirkungsvollen Texteswechsel und Wechsel zwischen Solostimmen und Chor schliesst das interessante Stück ab mit der dem Chor gegebenen Strophe »Wenn zwei gute Freunde sind, die einander kennen«. Hiernach »längere Pause«. — No. 6: »Sind wir geschieden und ich muss leben ohne dich«, Lied für Tenor, ruhig und einfach in seiner Haltung. In No. 7 singt, und zwar sehr warm und innig, das Mädchen: »O, ihr Wolken, gebet Wasser, dass ich weinen, weinen kann«; der Frauenchor tritt schliesslich hinzu mit den Worten »Wer hat doch das Scheiden erdacht« und wirkt gut. Mit dem vierhändig begleiteten »Wenn du zu meinem Schätzchen kommst« beginnt der Tenor die achte Nummer. Der Männerchor hat nur in acht Takten zu singen: »Da kam er vor ein Goldschmiedhaus, der Goldschmied schaut zum Fenster raus«. Der Solist fährt fort: »Ach Goldschmied, lieber Goldschmied mein, schmied mir ein schönes Ringelein«. In No. 9 wirken wieder zusammen beide Solisten und gemischter Chor, unterstützt von zwei Clavieren. Der Chor fängt an: »Der Knabe kehrt zurücke«, während den Solostimmen zufällt: »Nun sei's beschlossen, ganz treu und unverdrossen«. Ob dieses Stück aus echter Inspiration hervorgegangen? Ich wills nicht entscheiden, sondern mich neutral verhalten; soviel aber darf ich wohl sagen, dass es mancherlei interessante Einzelheiten aufzuweisen hat. Das letzte Lied ist wiederum aus früherer Zeit und dem gemischten Chor allein überwiesen. Vier Hände begleiten. Sein Anfang ist »In dem lüftesüssen Maien, wann der Wald gekleidet staht« und die Composition ist in Art der des ersten Liedes. Text und Musik ergänzen sich, was die Stimmung betrifft, und so macht das Lied einen wohlthuenden einheitlichen Eindruck und bildet einen würdigen Schluss des Ganzen.

Das Liederspiel blendet nicht sogleich, man muss sich aufmerksam in dasselbe hinein denken, um den rechten Genuss von ihm zu haben und seine Schönheiten heraus zu finden. Einigermaassen geschulten Chören wird es nicht gar schwer erscheinen. Solchen möchte ich es zuführen und deshalb habe ich mich ausführlicher über dasselbe ausgesprochen — hoffentlich nicht zu weitschweifig oder gar langweilig. Mag man an dem, was ich auszusetzen fand, sich nicht stossen — ich wiederhole, dass ich mich nicht in den Geruch der Unfehlbarkeit zu setzen wünsche. Andere mögen anders urtheilen —, sondern bedenken, dass da, wo Licht ist, auch Schatten zu sein pflegt.

Wie bislang, so jetzt und immer der Ihrige.

Berichte.

Kopenhagen, 20. August.

Ant. Rée. Die Saison, obschon eine sogenannte *morte*, bietet eine nicht geringe Abwechslung in Betreff der Concerte, deren Anzahl sogar eine recht beträchtliche war, hauptsächlich weil das Klampenborg (der naheliegende Badeort) heuer stark in dieser Richtung mit dem Tivoli concurrirt; der Pächter des beregten Ortes thut was er vermag, um den Badegästen musikalische Unterhaltung zu verschaffen, während er ausserdem verschiedene dramatische Kräfte auf dem dortigen Theater hat auftreten lassen. Auch einige der concertirenden Persönlichkeiten präsentirten sich da, so z. B. der Opernsänger Labatt aus Wien und zwei französische junge Damen, Schülerinnen des Conservatoriums zu Paris. Herr Labatt, dessen Glanzperiode, wie es schien, etwas weiter zurück liegt, interessirt trotzdem noch immer durch recht sympathische Stimmmittel und gefällige Vortragsweise, sowie auch die Wahl der vorgetragenen Gesänge (von Arien kamen keine zum Vorschein) eine lobenswerthe war. Beregter Sänger, der an der Hofoper in Wien als Heldentenor engagirt ist, wiewohl seine Stimme fast mehr den Charakter eines Barytons hat, ist übrigens ein Schwede von Geburt, weshalb wohl auch die Aussprache seines »Ich's« eine sehr befremdende war; Herr Labatt sang nämlich fortwährend: »Isch grolle nicht!«, eine Aussprache, die jedenfalls leicht das Grollen der Zuhörer, unter denen sich wohl nicht wenige Deutsche befanden, hätte hervorrufen können.

Von den beiden Französinnen, von welchen oben die Rede war, die sich auch im Theaterlocal hören liessen, befriedigte vornehmlich die eine derselben, Fräulein Galatzin als Cellistin. Diese jugendliche Erscheinung, eine Schülerin von Batta und Franchomme, trug mehrere Solosachen von Servais und Mendelssohn mit Bravour, Sicherheit und Geschmack vor. Die zweite der beregten Damen, Fräulein Mussa, Violinistin, besitzt noch nicht die zum öffentlichen Auftreten nothwendige Routine, weshalb ihrem Spiele die sichere Intonation und die Reinheit der Griffe abging. Indess: »Mit der Zeit pflückt sie vielleicht auch Rosen«. Dass übrigens, bei der grossen Anzahl der sich der Musik widmenden Personen, die Mehrzahl künftig eher Dornen als Rosen pflücken wird, dürfte doch wohl einem jeden Verständigen einleuchten.

Auch im Tivoli wurde während der Saison tapfer musicirt; Symphonie, Suiten, Tänze, kurz: ein wenig tutti frutti wird fast jeden Abend dort servirt. Eine Suite in Es-dur für Pianoforte und Orchester von Raff und Orchestersachen von Bizet und J. Svendsen haben unter diesen übrigens besonders gefallen.

Am 6. September kommt Mdme. Trebelli und mit ihr die Herren Behrens, Jacbinni und Cowan nach dem Tivoli, und dann wird es dort viel Gesang geben.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (**Lobrede auf Franz Schubert und Kritik seiner Composition des Goethe'schen Liedes „Füllest wieder Busch und Thal".**) Von allen Componisten für Gesellschafts- und Concertgesang hat keiner eine so unmittelbare Stellung zu unseren Zeitgenossen, wie Franz Schubert. Er trifft ihre Empfindungen am genauesten; in Folge dessen wird die Phantasie erregt, die ganze Psychologie in ihnen aufzudecken. Schumann war ganz dieses Glaubens, was schon aus brieflichen Aeusserungen hervorgeht, die er in seiner Jugend machte, und er hat gleichsam die ganze Zeit mit diesem Glauben angesteckt, oder zu demselben bekehrt, wie man will. Dass der Hauptpunkt der Begeisterung für Schubert's Liedergesang ganz anderswo lag, als in der seelischen Tiefe, nämlich im Musikalisch-Formalen, und dass die Abhängigkeit der Tonsetzer hiervon bis auf den heutigen Tag auch mit Nothwendigkeit die Gedanken Aller dahin führen musste, in solchen Liedern mehr zu suchen und zu finden, als in anderen musikalischen Gesängen — das wird man nicht eher merken, bis eine Wendung in der künstlerischen Anschauung oder in der Bemeisterung der gesanglichen Formen eingetreten ist. Eins der blühendsten Producte dieser modernen Schubert-Begeisterung fanden wir neulich in den »Grenzboten«, die nach unserer Ansicht zu den allerbesten deutschen Wochenschriften gezählt werden müssen. Der Artikel ist »von einem Alten aus der stillen Gemeinde« in Form eines Briefes (an den Berliner Professor Wilh. Scherer, den bekannten, auch sehr musikkundigen Germanisten) stilisirt. Wir können uns nicht versagen, denselben seinem Hauptinhalte nach mitzutheilen; als Zeichen der Zeit ist er jedenfalls bemerkenswerth.

»Der Deutsche entbehrt manches (beginnt derselbe), was andern Völkern zu erlangen leicht gemacht wurde. Aber er hat doch auch manches, um das uns alle beneiden müssen. Unsere classische Dichtung fällt in eine Epoche hoher intellectueller Cultur. Vorzüge und Mängel derselben hängen an diesem Umstande. Wir heutigen aber haben jedenfalls den Vortheil, dass die classische Zeit nahe genug liegt, uns die Quellen ihrer Auffassung und Empfindung noch durchaus verstehen zu lassen. Dazu kommt der unschätzbare Vorzug, dass wir die vollendetste Poesie in der vollendetsten Musik besitzen, den edelsten Inhalt in verdoppelter Sprache. Goethe's Lieder componirt von Franz Schubert — wo gäbe es etwas Aehnliches? Schöne Gedichte giebt es anderwärts und schöne Melodien auch, schöne Weisen aber zu schönen Liedern sonst nur im Volksgesange. Feinheit und Adel der Empfindung, Humor und Leidenschaft, tiefe Bewegung und vornehme Haltung, Mannigfaltigkeit und Harmonie der Stimmung, alles, was nur die Kunstpoesie erreicht, was Goethe's Einzigkeit unter den Lyrikern ausmacht, wohin der Volksgesang nicht folgen könnte, das hat mit den Mitteln einer auf dem höchsten Gipfel angelangten musikalischen Kunst Franz Schubert dem grössten Lyriker nachgeschaffen. Er hat ihn verstanden, wie wir alle noch heute es nicht vermocht hätten, er hat ihm öfters erst die unzweifelhafte Deutlichkeit der Sprache gegeben, er hat ihn zuweilen übertroffen, und ist ihm sonst zur Seite geblieben. Bei mancher Perle Goethe'scher Dichtung, die zur musikalischen Fassung einladt, ja ihrer bedarf, und auf die Schubert's Blick nicht gefallen, oder zu deren Composition ihn der frühe Tod nicht gelangen liess, habe ich mir zuweilen gesagt, dass wir den wahren Ton für sie wohl niemals hören werden, dass dieser Verlust zu den unwiderbringlichsten gehört, die der Träger jeder Gabe, welche nur einmal verliehen wird, bei seinem Abschiede mit hinwegnimmt. Bei dieser Begegnung der beiden einzigen Sänger fehlt aber auch, wie sich's eben auf Erden fügt, ein Unverständniss nicht. Einmal hat der Sänger den Dichter nicht verstanden, und merkwürdig, bei einem der schönsten Lieder nicht. Aber wenn dieser Sänger den Tribut des Irdischen damit entrichtete, dass er das einmal Vollkommene nicht fand, so war er doch vor dem gemeinen Irrthum geschützt. Er verstand das Lied nicht, wenigstens nicht ganz, das ihn wie uns alle anzog; er warf das Unverständliche hinaus, hatte nunmehr ein verständliches Gedicht vor sich und schrieb eine Weise dazu, wie sie zu dem nunmehrigen Gedichte passte. Hier, wo er das Höchste nicht fand, zeigt uns der Sänger, wieviel weiser er ist als wir, die wir uns einbilden, das Gedicht zu verstehen. Er wusste, dass er das Gedicht nicht verstand, und machte es sich so weit verständlich, um es singen zu können; freilich führte das zu einer Amputation. Wir lesen das Gedicht, bewundern es, lassen es uns nach neuester Mode durch zwei angesichts des Mondes sich umschlungen haltende Jünglinge »illustriren« und wissen nicht, dass wir es nicht verstehen. Ich spreche von dem weltbekannten »Füllest wieder Busch und Thal«. Wir bewundern es, ja! Wir lieben es. Wir wollen sonst nichts von Mondscheinliedern wissen, weder vorpoetischen noch nachpoetischen; dieses aber lassen wir gelten, so sind wir übereingekommen, und darf man annehmen, dass auch viel aufrichtiges Wohlgefallen an dieser Uebereinkunft Theil hat. Der Stimmung nach fassen wir das Lied als das schönste Exemplar derjenigen Gattung, deren Ton das mit Unrecht verspottete »Guter Mond, du gehst so stille« so charakteristisch angeschlagen hat. Wir nehmen diese Lieder und auch das Goethische als wehmüthige Erinnerungsbilder schöner Vergangenheit, die am Schluss eine Zuflucht der Resignation erblicken lassen. So hat auch Schubert das Goethische Lied componirt; seine Weise ähnelt der des »Guter Mond, du gehst so stille« ungefähr so, wie das Goethische Gedicht nach dem allgemeinen Verständniss jenem Liede gleicht. Aber mit dem Takt, der dem allgemeinen Verständnisse fehlt, hat Schubert die drei Strophen »Ich besass es doch einmal«, »Rausche, Fluss, das Thal entlang« und »Wenn du in der Winternacht« ausgeschieden. Lässt man diese drei Strophen hinweg, so verwandelt sich das Gedicht in die reine Mondschein-Elegie und kann nach einer einfachen Weise gesungen werden. Schubert hat eine Melodie für acht Zeilen gebildet, also für je zwei Strophen, die er dreimal wiederkehren lässt. Er lässt also singen Strophe 1 und 2, dann nach derselben Melodie 3 und 4, endlich ebenso 8 und 9. Warum liess er die Strophen 5, 6 und 7 weg? Schwerlich, weil sie mit ihrem dramatischen Ausdruck den Fluss der Melodie unterbrochen hätten. Denn solche Ausrufungen musikalisch zu gestalten und wieder in die Melodie hinüberzuführen, dafür hatte Schubert die leichteste Hand. Aber der geniale Sänger hatte das Gefühl, dass diese Verse die Einheit des Gedichtes unheilbar zerrissen. In der zweiten Strophe erscheint ein Freund, der ebenso wie der Mond lindernd auf das Geschick des Dichters blickt. Dann wird der »liebe Fluss« zunächst der Vertraute des Dichters, dann sein Helfer und Befreier: »Rausche, flüstre meinem Sang Melodien zu«. Und endlich lässt der Dichter diesen Freund wiederum im Stich, und wendet sich zu einem dritten, den er am Busen hält, und mit dem er geniesst, »was von Menschen nicht gewusst« etc. Drei Freunde — das ist des Guten zu viel. Die Einführung des Dritten, welche das Gedicht anscheinend mit den Worten beginnt: »Selig, wer sich vor der Welt« etc. kann man lesend wohl hinnehmen, gedankenlos lesend, aber musikalisch lässt sie sich nicht gestalten. Man kann irgend welche Noten dazu finden, aber keine Schubert'schen, nicht die tiefe Sprache einer wahren Seelenbewegung, wahr nicht blos im Sinne von aufrichtig, sondern wahr, wie es der Natur der Seele entspricht. Also warf Schubert den Fluss als Helfer und Befreier des Dichters aus dem Gedichte heraus. — Warum musste er so früh sterben? Er hat gar manches Gedicht zwei, drei Mal componirt. Hatte er Zeit behalten, sich nochmals mit diesem Gedichte zu beschäftigen, so wäre ihm wohl nicht entgangen, dass, um dem Gedichte nicht die drei schönsten Strophen zu rauben und andrerseits die Einfachheit desselben nicht zu zerpflücken, der Ausweg sich darbietet, unter dem Freunde, den der Dichter am Busen hält, keinen andern zu verstehen, als den Fluss; aus der freundschaftlichen Umarmung also ein blosses Bild zu machen für die Gewalt des Dichters über den Strom, aus den letzten beiden Strophen des Gedichtes den Triumphgesang des Genies, der aus dem mächtigen Rauschen des Flusses die Melodie des Sieges über die Leiden der Vergangenheit entnimmt. Folgt man dieser Deutung, so wird das Gedicht einheitlich und verständlich, was es ohne dieselbe nicht ist. Denn die Flucht von der siegreichen Gemeinschaft mit dem Strome, die in den köstlichsten Bildern ausgedrückt ist, zu der sentimentalen Umarmung eines Freundes von Fleisch und Bein bleibt ein Unding, eine Geschmacklosigkeit, lässt sich dem Dichter schlechterdings nicht zutrauen. Freilich ist das Bild der Umarmung für die Seelengemeinschaft mit dem Flusse sehr kühn, und ausserdem klingt die Melodie der letzten beiden Strophen, ich meine die Sprachmelodie, mehr ahnungsvoll als triumphirend.«

Nach einer Auseinandersetzung über die Entstehung und erste Gestalt des Gedichts heisst es weiter: »Aber wenn wir das Gedicht jetzt im Gegensatze zu der früheren, in organischen Contrasten steigen Gestalt als ein sich ebenmässig steigerndes begreifen, so begreifen wir es zunächst nur so. Um es auch so zu empfinden, fehlt dem jetzigen Gedichte die sinnliche Deutlichkeit. Hier könnte der Sänger den Dichter ergänzen, wenn er noch lebte. Aber wer soll nun dieses Gedicht componiren, das, wenn einmal auf eine sich einfach zurück schlingende Melodie verzichtet werden muss, um den dramatisch eingekleideten Fortgang, um die starke Steigerung des Schlusses auszudrücken, sofort eine Mannigfaltigkeit von Stimmungspartikeln aufzeigt, die nun alle ihren eignen musikalischen Ausdruck haben wollen? Indess, man kann so componiren und dabei doch nicht blos declamatorisch, sondern zugleich schön und melodisch und thematisch einheitlich sein, wenn man nämlich Franz Schubert ist. Schubert hat Goethische Lieder oft genug componirt; es sei hier nur an das »Was zieht mir das Herz so« erinnert. Aber wer soll das »Füllest wieder Busch und Thal« componiren, wie es Franz Schubert componirt hätte, wenn ihm erst der Sinn des Gedichtes aufgegangen wäre?« (Grenzboten Nr. 26 vom 24. Juli 1879, S. 157—162.) Auf diese Auseinandersetzung folgt dann, gleichsam als Krönung des Gebäudes, die Mittheilung, dass das Schicksal ihm, dem »Alten«, »einen Mund erweckt« habe, »die Lieder zu singen, die Schubert noch nicht gesungen hat. Auch das ‚Füllest wieder Busch und Thal' nach

der Auffassung, die ich eben dargelegt.« (S. 163.) Sehr angenehm zu hören! möglicherweise ist der »Mund« ein guter Bekannter von uns. Aber wenn auch ein erst gänzlich neu erweckter Mund — er sei unter allen Umständen willkommen.

Was nun aber das Verhältniss Goethe's zu Schubert betrifft oder die hier als unbezweifelbar hingestellte Ansicht, nach welcher wir in diesem Componisten den einzig wahren, erschöpfenden musikalischen Interpreten des grossen Lyrikers zu erblicken haben: so ist es doch seltsam, dass Goethe selber von dieser Thatsache nicht die mindeste Ahnung gehabt hat. Er überlebte den Componisten um mehrere Jahre, aber in der Schatzkammer seiner musikalischen Gedanken und Kenntnisse, in dem sechsbändigen Briefwechsel mit Zelter, kommt nicht einmal der Name Franz Schubert's vor. Unbekannt war ihm dieser geniale Wiener nicht; die Aufsehen erregende Composition des »Erlkönig« liess er sich vortragen, war aber nicht angenehm davon berührt. Darin liegt auch kein unlösbares Räthsel. Schubert's Musik schlug romantische Töne an, Goethe aber war in Neigungen und Grundsätzen durch und durch classisch. Die romantische Musik ist selber unter uns siegreich geworden bis zur Einseitigkeit, bis zur Schädigung und Verdrängung des in grösseren Formen erbauten Classischen, und wer es vorzieht, im Liedergesange seinem eigenen Geschmacke zu folgen, statt demjenigen Goethe's, der hat ja volle Freiheit dazu, nur sollte er sich hüten, dem Dichter einen musikalischen Interpreten als unfehlbar zur Seite zu geben, von welchem dieser nichts hat wissen wollen, oder in dessen Wesen er mindestens etwas ihm Fremdartiges entdeckte. Auf solche Weise Dichter und Musiker amalgamiren und letzteren als den Ausleger des Poeten verwerthen, ist auch in ästhetischer Hinsicht bedenklich, so dass man dieses nach beiden Seiten hin abwehren und sagen muss: *vestigia terrent.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. September 1879. **Nr. 37.** XIV. Jahrgang.

Inhalt:

Dr. Tagore's Streitschrift gegen C. B. Clarke über das Verhältniss der indischen Musik zu der europäischen.

(Fortsetzung.)

Der Gegensatz, welcher durch die Frage von dem Werthe der Mathematik im musikalischen Gebiete hervortritt, je nachdem man diese Wissenschaft zulässt oder abweist, ist freilich bedeutend genug. Auf den mathematisch-akustischen Grundverhältnissen ruht unsere abendländische Kunstharmonie. Ob man dieses in jedem musikalischen Lehrbuche darlegen, oder bei den meisten derselben mit einer directen Einführung in die praktische Musik sich zufrieden geben will, ist für die Sache selbst durchaus gleichgültig; der physikalisch-wissenschaftliche Grund unserer Musik bleibt unter allen Umständen unerschüttert. Desshalb ist es auch nicht zu billigen, wenn Graham, Weber, Marx u. A. gegen die Mathematik polemisiren, die ihnen weiter nichts zu leide gethan hat, als dieses, dass sie Beweismittel anwendet, welche die genannten musikalischen Schriftsteller vielleicht nicht verstanden. Namentlich bedenklich sind auch noch die hochtrabenden Redensarten unseres Marx von der vermeintlich »höheren« Thätigkeit des schaffenden Künstlers gegenüber einem trocknen Zahlen- und Formelkram, denn ein solcher Gegensatz beruht auf Einbildung; kein Componist vermag eine Geistesthätigkeit höherer Art zu entfalten, als z. B. Pythagoras gethan hat, da er die harmonischen Grundintervalle fand. Und so ist es noch in allen Fällen wo bedeutende Entdeckungen zu Tage gefördert werden. Es ist freilich nicht erforderlich, ja nicht einmal möglich, dass jeder Musiker von diesen Dingen ein wirkliches Verständniss besitze; die wohlthätigen Re-ultate davon verbreiten sich ohne sein Zuthun in der praktischen Musik nach allen Seiten hin — im Bau der Instrumente, in der Stimmung, in einem besseren Material, einer vortheilhafteren Vertheilung u. s. w. —, und werden ihm zu Theil, ohne dass er eine Ahnung davon hat.

Wie sich nun die indische Musik dazu stellen wird, wenn diese europäischen Errungenschaften ihr mit voller Macht nahe treten, lässt sich im Einzelnen nicht sagen. Handelte es sich bei der naturwissenschaftlichen Ordnung der Tonverhältnisse lediglich um unsere kunstmässige Mehrstimmigkeit, so könnte man die Ausrede gebrauchen, dass die gesammte orientalische Musik eine derartige Harmonie eben nicht kennt, und damit vielleicht den Weg finden, auf welchem beide Musikweisen friedlich neben einander hergehen könnten. Aber die Harmonie war nicht der Grund, sondern erst die weitere Folge; der Hauptsache nach ist diese Wissenschaft auf die Erkennung des reinen musikalischen Tones nach allen seinen Kräften, Verzweigungen und Zusammensetzungen gerichtet, greift daher weit tiefer und allgemeiner um sich. Wir glauben desshalb nicht, dass es irgend einer Nation, die sich um geistige Cultur kümmert, möglich sein wird, ihren Lehren auf die Dauer den Eingang zu verwehren. Als physikalische Disciplin hat sie zum Eindringen stets zwei Wege, und wo ihr der musikalische zeitweilig verschlossen wird, da wählt sie den der Naturwissenschaft. Auch unsere indischen Collegen werden finden, dass sie auf irgend eine Weise plötzlich da ist. Sie mögen aber dann nur nicht unnöthig erregt oder um die Reinhaltung ihrer altehrwürdigen Musikweise besorgt sein. Das, was ihnen hauptsächlich schätzenswerth ist und ihre Seelen bewegt, wird nie untergehen. Wir haben solches in unserer Musikgeschichte schon einmal erlebt. Als die harmonische Mehrstimmigkeit in Mitteleuropa zuerst mächtig wurde, befürchtete man in Italien, der reine einstimmige Kirchengesang werde nun zu Grunde gehen. Aber er tauchte aus dem Wellenschlage der Harmonie immer wieder auf, schöner und reicher als zuvor, bis er zuletzt im Sologesange jene Vollendung und allseitige Ausbreitung erhalten hat, mit welcher die alten vortausendjährigen römischen Sangmeister, wenn sie etwas davon hören könnten, sich wohl zufrieden geben würden. Die Aussicht, dass der bengalischen Musik vielleicht eine ähnliche Metamorphose bevorsteht, kann die jetzigen Vertreter derselben doch gewiss nicht betrüben. —

Wir kommen nun zu einigen Haupteigenthümlichkeiten der indischen Musik, und zwar zuerst zu den Ragas.

2.

Die Ragas oder indischen Grundmelodien.

Hiermit gelangen wir so zu sagen in das Heiligthum der indischen Musik. Seinem Opponenten Clarke wirft der Verfasser vor, dass er über einen Gegenstand spreche und aburtheile, dessen Wesen ihm unbekannt sei. Er kenne die Elemente der Hindu-Musik nicht, die Sanskrit-Sprache sei ihm unbekannt und die bengalische Mundart nicht viel vertrauter; dabei habe er sich auf einen Eingebornen verlassen, der ebenfalls in der alten Sprache und Musikliteratur ein Ignorant sei. Desshalb irre er auch bei den einfachsten Dingen, wie bei der Bedeutung der Ragas und der Zahl derselben, und bei der Beschreibung der Sitara, welches doch das populärste hindustanische Instrument sei. Er greife die Scruties an, die er augenscheinlich nicht verstehe, obwohl sie das eigentliche Fundament des musikalischen Systems der Hindu bilden. Dass hiermit nicht zu hart geurtheilt sei, bemerkt Tagore, werde eine Prüfung der einzelnen Punkte erweisen. Wir können nur bedauern, dass

die Capacität und Kenntniss des europäischen Kritikers nicht bedeutender war — in Erwägung des Fortschrittes über den gegenwärtigen Zustand hinaus, welcher sich doch über kurz oder lang als nothwendig erweisen wird.

»Also zuerst, was Herrn Clarke's Ansichten über Raga in der indischen Musik betrifft. Indem er sagt, dass unter den Hindus 36 Modus im Gebrauch seien, hält er augenscheinlich Raga und Modus für gleichbedeutend. Lasst uns sehen, wie Danneley das Wort Modus definirt. ‚Ein Modus (sagt er) oder eine Scala wird major genannt, wenn seine dritte diatonische Note aus vier chromatischen Graden gebildet ist oder die fünfte diatonisch-chromatische Note der Scala ausmacht, auch grosse Terz genannt. . . . Ein Modus oder eine Scala ist minor, wenn die dritte Note, genannt die kleine Terz, blos aus drei chromatischen Graden gebildet ist, wie C-moll E-moll' etc. Lasst uns dagegen hören, was Willard über Raga in der Hindu-Musik sagt: ‚Modus wird in der Sprache der Musiker Indiens *Thát* genannt und nicht Raga oder Raginee. Das Wort Modus kann zwei verschiedene Bedeutungen haben — die eine bezeichnet die Stilart, die andere den Schlüssel, und diesen letzteren Sinn hat das Wort gewöhnlich, wenn es in der Musik gebraucht wird.'

»Ebenso wenig sind Melodie (tune) und Raga einerlei, was doch unser Kritiker anscheinend mit folgenden Worten behauptet: ‚Es ist richtig, dass eine europäische Melodie, die in einem bestimmten Modus geschrieben ist, nach Belieben von allen zwölf Noten der Octave Gebrauch machen kann, während die Hindu-Melodien solches nicht können.' Wir wollen abermals Willard anführen. ‚Es ist richtig (sagt er), dass eine Raginee (oder Raga) nicht genau als dasselbe angesehen wird, wie Melodie unter uns. Es ist nicht eigentlich eine Melodie nach der angenommenen Bedeutung dieses Wortes.' Melódie und Raga sind desshalb so verschieden von einander, dass eins nicht für das andere ohne Confusion gebraucht werden kann. Raga ist nicht vereinigt mit regelmässigen und symmetrischen Formen und braucht nicht in derselben Tonart zu enden, wie die Melodie es thut. Weiter, ein Raga kann in zahllose Melodien vervielfältigt werden, wenn seine *angas*, nämlich *bibadi*, *anubadi*, *sambadi*, *graha*, *nyasa* etc. so arrangirt werden, dass sie einander in regelmässiger Ordnung folgen. Ein Raga ist auch nicht in eine *bivajika-rekha* oder in Takte eingetheilt, wie es die Melodie ist. Die Wahrheit ist, dass der englischen Sprache ein genau entsprechender Ausdruck für *Raga* fehlt. Im Englischen fehlt der Ausdruck für *Raga*, wie im Bengalischen für *Modus*. Die Idee, welche das Wort *Raga* ausdrückt, hat im Englischen nichts Entsprechendes.

»Um Herrn Clarke in den Stand zu setzen, von dem Ausdruck *Raga* eine correcte Vorstellung sich zu bilden und die Verwechslung mit *Modus* zu verhüten, empfehlen wir ihm zur Durchsicht solche gelehrte Abhandlungen wie Raga-Bibodha, Rag-Surbavaswa Sara, Raganarba etc.

»Wie hinsichtlich der Bedeutung des *Raga*, ist auch unser Kritiker unwissend hinsichtlich der Zahl seiner Varietäten. Er sagt, die Hindu-Musik gebrauche 36 Modus. Wenn er versucht, das *saragram* aller 36 Modus zu geben, die er anführt, so wird er den Unterschied zwischen *Modus* und *Raga* wahrnehmen. Er würde übrigens die Irrthümer, in welche er gefallen ist, vermieden haben, wenn er seine Untersuchungen des Gegenstandes ein wenig über das Hörensagen hinaus erstreckt hätte. Die folgende Stanze muss jeder wahrnehmen, der nur ein bischen Kenntniss von der Literatur der indischen Musik besitzt: — ‚Krishna, durch die Musik seiner Flöte bezaubert, fing an zu singen, und die Gopikas (sechzehn tausend an der Zahl) folgten ihm einer nach dem andern, und auf solche Weise entstanden sechzehn tausend *Ragas*.' (Narada Sambada, Kapitel 1.)

»Unser Kritiker sagt auch, die bengalische Musik gebrauche blos sieben Töne von der Octave bei einfachen Melodien, und neun bei den mehr künstlichen. Die Sicherheit, mit welcher diese Behauptung gemacht ist, stimmt zu seiner allgemeinen Kenntniss der Hindu-Musik. Wem verdankt er jenes unschätzbare Stückchen Wahrheit, dass die bengalische Musik neun Töne in künstlicheren Melodien verwende? Wir möchten uns die Freiheit nehmen, ihm die folgenden Zeilen zu empfehlen, die in allen achtungswerthen Sanskrit-Werken über Musik zu finden sind: ‚Es giebt drei Klassen von *Ragas* (in der Hindu-Musik): diejenige Klasse, welche durch ein *Grama* von fünf Tönen gebildet wird, heisst *odava*, und diejenige durch ein *Grama* von sechs Tönen *shadava*, während die dritte, durch ein *Grama* von sieben Tönen gebildete Klasse *sampurna* genannt wird.' (Sangit Durpana.)

»Im Vorbeigehen möge hier bemerkt werden, dass Clarke's Uebersetzung unseres Wortes *Grama* durch diatonische Scala unrichtig ist. Die diatonische Scala gleicht etwas unserer *saptaka*, aber nicht ganz.« (S. 5—7.)

Von der Bedeutung des *Raga* wird in der nächsten Nummer abermals die Rede sein. Hier unterbrechen wir Tagore's Kritik nur, um abermals unsern Wunsch auszudrücken, dass der Streit von europäischer Seite durch competentere Advocaten hätte geführt werden sollen; die Vereinigung würde dann leichter und das Resultat allseitig annehmbarer gewesen sein. Indischer *Raga* und europäischer *Modus* sind von einander nicht so verschieden, wie es nach obigen Worten scheinen möchte, sondern im Gegentheil auffallend ähnlich. Nur muss man nicht der flachen modernen Auffassung folgen, welche weiter nichts kennt, als Dur und Moll; sondern man muss zurückgehen auf jene Zeit, wo von unserem Dur und Moll noch keine Rede war, um die eigentliche, weitgreifende Bedeutung des *Modus* zu erfassen. Damals, bei den Griechen wie später in der christlichen Kirche, verstand man unter *Modus* oder Tonart so ziemlich dasselbe, was Dr. Tagore den indischen *Ragas* zuschreibt; beide bildeten Melodieformeln oder Grundmelodien, desshalb haben wir in der Ueberschrift die *Ragas* auch so erklärt, glauben daher nicht, dass der Sinn derselben uns so fern liegt, wie Tagore meint, und dass der englischen d. h. der europäischen Sprache ein richtiger Ausdruck für *Raga* fehlt. Mit den beiden Wörtern »Grundmelodien« und »Modus« können wir ganz gut auskommen, wenn wir nur stets eingedenk bleiben, was Modus in der antiken und mittelalterlichen Musik bedeutete. Die weitere Ausführung dieses Verhältnisses unterlassen wir hier um so mehr, weil wir später noch darauf zurückkommen müssen.

Zunächst werden wir hören, wie nach des Verfassers Darstellung die Ragas zu den beiden indischen Hauptinstrumenten, der uralten Vina und der modernen Sitara, sich verhalten.

3.

Die Ragas in ihrem Verhältnisse zur Vina und zur Sitara. Der Streit über Harmonie in der indischen Musik.

Die Sitara oder Zitara (Zither) ist das einfachste und verbreitetste Musikinstrument unter den Indern, allbekannt und allbeliebt. Mit der kurzen und mageren Beschreibung desselben, welche Clarke giebt, ist Tagore nicht zufrieden und besonders reizt ihn die Behauptung desselben zum Widerspruch, dass »die Bünde der Sitara unbequem eng aneinander gelegt« sind. Er behauptet, der praktische Spieler werde hier keine Unbequemlichkeit entdecken, erbietet sich auch, den Beweis davon zu führen. Die allgemeine Uebung dieses Instrumentes macht es wenig wahrscheinlich, dass es unbequem sein sollte. Eine andere Frage ist freilich noch, wie das Urtheil nach einer

Vergleichung mit den verwandten europäischen Mustern ausfallen werde.

Clarke behauptete auch: »die Sitara kann nicht in Des spielen«. Tagore möchte erfahren, auf wessen Autorität er solches vorbrachte, da jeder in der genannten Tonart spielen könne ohne Umstimmung des Instrumentes. Es ist ihm dies ein neuer Beweis, dass Clarke seine Behauptungen machte, ohne mit der Praxis dieser Musik vertraut zu sein.

Wir kommen nun zu einem andern und allerdings weit erheblicheren Punkte, zu der Frage, ob die indische Musik Harmonie besitze. Die Discussion über diesen Gegenstand gleicht auf ein Haar dem Streit unserer Gelehrten für und gegen Harmonie in der Musik der Griechen; der Leser hat daher alle Ursache, hier die Besonnenheit nicht zu verlieren.

Clarke sagt rundweg: »Die Hindu-Musik bedient sich der blossen Melodie ohne Harmonie«. Dies nennt Tagore eine unrichtige Behauptung. Es sei wahr, dass indische Musik eine Fülle von Melodie besitze, aber sie sei damit nicht leer an Harmonie. »Es giebt zehn Eigenschaften eines Gesanges, die aber nicht alle hierher gehören; blos Ruktang passt zu unserm Zwecke gut und seine Definition lautet wie folgt: Ruktang ist das, was durch eine Vereinigung der Klänge (sounds) aller Saiten- und Windinstrumente, sowie der Instrumente anderer Art, erzeugt wird. Dies ist Harmonie.« So Tagore, Seite 8. Nein, dies ist nicht Harmonie in unserem Sinne, sondern Zusammenspiel, Gesammtklang, Ensemble. Es ist Harmonie im ursprünglichen Sinne, der auch noch bei den Griechen galt; was wir dagegen unter Harmonie verstehen, bedeutet eine nach den Regeln der Kunst geordnete Mehrstimmigkeit. Beide Harmonien sind darin gleich, dass sie auf eine Uebereinstimmung des Verschiedenen hinauslaufen; aber in ihrem Wesen, wie in der Bedeutung für die Kunst, sind sie so verschieden wie Indien und Europa. Die von Tagore erwiesene Art der Harmonie muss man eine accidentielle nennen; die europäische Harmonie dagegen ist ein positives selbständiges Product. Jene erzeugt sich im Zusammenspiel und ist mit dem Aufhören desselben wieder verschwunden, diese hat ein Dasein für sich und gestaltet die musikalische Kunst nach allen Seiten. Was der Inder Harmonie nennt, das besassen nicht nur (wie bemerkt) bereits die Griechen, und zwar in der vollendetsten Gestalt, sondern man kann es auch bei allen Völkern finden, die auf der ersten Stufe der musikalischen Cultur stehen geblieben sind. Negerhaufen musiciren in den Strassen Londons mit Stimmen und Instrumenten in einer Weise, auf welche die angeführte indische Definition ganz genau passt. Das Verschiedenartige, welches nach dieser ursprünglichen musikalischen Harmonie vorhanden sein muss, ist rein äusserlicher Art; es besteht in dem Klange abweichender Instrumente, die Stimme dagegen bleibt dieselbe, oder wo sie abweicht, geschieht es nur in der höheren oder tieferen Octave. Selbst da, wo ein Instrument bassirender Art an einem Tone festhält, der von dem abweicht, was die übrigen Spieler vorbringen, entsteht noch keine werkthätige Harmonie, denn ein solches Instrument hat in dem Ensemble wesentlich nur die Aufgabe, einen einheitlichen Grundton zur Geltung zu bringen. Um nichts zu übergehen, wollen wir noch bemerken, dass ein derartiger Bassbrummer allerdings einen fruchtbaren Keim wirklicher Harmonie in sich schliesst, was aus unsern Faux bourdons, Musett-Bässen und Orgelpunkten zu ersehen ist. Aber hiermit ist auch die äusserste Grenze bezeichnet, bis zu welcher hin Harmonie in der indischen Musik zugegeben werden kann. Sollen wir bei unseren arischen Freunden europäische d. h. wirkliche Harmonie finden können, so müssen sie uns zunächst beweisen, dass nicht nur durch eine Zusammenstellung von verschiedenen Instrumenten Harmonie erzeugt werden könne, sondern auch durch eine solche von Instrumenten gleicher Art. Sie mögen uns also nur aus ihren theoretischen Schriften, oder noch besser aus ihrer praktischen Musik, die Nachweise geben, dass je durch Singstimmen oder durch Saiteninstrumente oder durch Bläser allein Harmonie producirt werde: dann wollen wir ihnen sofort beistimmen. Bis dahin — und weil ein solcher Nachweis überhaupt unmöglich ist — dürfte es für die Selbständigkeit der indischen Musik, jedenfalls aber für die Klarheit in dieser Sache, am erspriesslichsten sein, wenn man jedem das Seine lässt. Die Verschiedenheiten werden dann theils als schätzbare Eigenthümlichkeiten erkannt, theils als Mängel die beseitigt werden müssen, und in beider Hinsicht erwächst daraus ein gutes Einvernehmen, während die Behauptung des Unhaltbaren zu endlosem Hader führt. Sollten Dr. Tagore und die Seinen fortfahren, auf Grund der gegebenen Definition des Ruktang wirkliche Harmonie zu beanspruchen, so wird des Streitens über Harmonie in der Hindu-Musik kein Ende sein. Wir hoffen aber, sie thun es nicht. Schon dass Tagore so schnell über diesen Punkt hinweggeht, zeigt wohl, dass er nicht viele Pfeile dafür im Köcher hat.

Die folgenden Mittheilungen sind entschieden werthvoll. Clarke hatte behauptet: »Die Sitara kann so eingerichtet (gestimmt) werden, dass sie in irgend einem der 36 Modus steht, welche in der Hindu-Musik gebräuchlich sind. Die Verbindung zwischen der Sitara und den gebräuchlichen Modus macht es gewiss, dass entweder die Modus der Sitara entnommen sind, oder dass die Sitara erfunden wurde, um jene besonderen Modus zu spielen. Letzteres kommt mir indess sehr unwahrscheinlich vor.«

Dr. Tagore erwidert hierauf: »Es ist unmöglich, zwei Meinungen zu haben über einen Gegenstand, welcher keinen Zweifel zulässt. Zu sagen, dass die Ragas der Sitara entnommen wurden, würde ebensoviel heissen als zu sagen, dass die Gans aus der Schreibfeder entstanden ist. Die Sitara ist ein Instrument von gestern. Nach Capitain Willard wurde es von Amir Khusru zu Anfang des zwölften Jahrhunderts erfunden. Selbst die Vina, das älteste der musikalischen Instrumente der Inder, von welchem die moderne Sitara nur eine unbeholfene Nachahmung ist, wurde von dem grossen Naroda erfunden lange nachdem die Ragas in der Kehle [d. h. im Gesange] in Uebung gewesen waren. Dass dieses älteste Instrument, dessen Erfindung mit dem Ursprung der Hindu-Musik fast gleichzeitig ist, den Ragas nicht voraufging, sondern ihnen folgte, wird aus folgenden Auszügen erhellen, die jedem Kenner der Sanskrit-Musik vertraut sind:

»‚Die Ragas haben bekanntlich ihren Sitz in der Kehle.‘ Also können sie nicht der Sitara oder einem andern Instrument entnommen sein.

»‚Es giebt zwei Arten von Vina in der Musik, nämlich Daravi [Daravina] oder das, was aus Holz gemacht wird, und Gatravina oder das, was im menschlichen Leibe gefunden wird.‘ Nun wird Gatravina auch Samagi genannt, weil die Sama-Veda-Sänger im Vortrage ihrer Hymnen des Sama-Veda sich lediglich auf diese Vina verliessen. Sie besitzt die Fähigkeit sowohl Töne [Gesang] als articulirte Laute [Sprache] zu erzeugen. Daravina, welche von Holz gemacht wird, ist eine Nachahmung der Gatravina.

»‚Indem man auf die Finger blickt und den Angaben der Sastras folgt, müssen die Worte durch Mund und Hand zugleich erklingen.‘

»Ferner: ‚Tanzen folgt der Instrumentalmusik, und Musik folgt dem Singen; desshalb ist das Singen von erster Wichtigkeit und muss hier zunächst erklärt werden.‘

»Es ist also klar, dass die Ragas weder der Sitara noch der Vina entnommen sind.« (S. 8—10.)

Diese kurzen Sätze aus Schriften, die zum Theil ein hohes Alter besitzen oder doch unzweifelhaft den Ursinn der Sachen

treffen, sind nicht zu unterschätzen. Wir kommen noch darauf zurück.

(Fortsetzung folgt.)

D. Buxtehude als Orgelcomponist.

Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen, herausgegeben von **Philipp Spitta.**

Erster Band: Passacaglio, Ciaconen, Präludien, Fugen, Toccaten und Canzonetten. XXII und 122 Seiten in Fol. Pr. 18 *M*.

Zweiter Band: Choralbearbeitungen. XIII und 126 Seiten in Fol. Pr. 18 *M*.

Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.)

(Schluss.)

Diese schöne Ausgabe darf eine vollständige genannt werden, da sie alles vereinigt, was von Buxtehude's Orgelwerken aufzufinden war. Um die Sammlung zu Stande zu bringen, bedurfte es des Nachsuchens an vielen Orten; denn das Ganze, wie es hier nun in ansehnlicher Fülle vorliegt, ist aus lauter kleinen Quellen zusammen geleitet. Auch Buxtehude theilte das Schicksal aller deutschen Meister unmittelbar vor Bach und Händel. Es fand sich niemand in Lübeck, der auf den Besitz seiner vollständigen Orgelmusik Werth gelegt hätte; keiner der begeisterten Zuhörer seiner berühmten Vorträge dachte daran, diese Stücke zu Buch zu bringen, denn mit Ausnahme eines jetzt in der kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Bandes von 15 Sätzen, welcher 14 von Buxtehude enthält, war keine einzige Handschrift aufzufinden, die den Werken dieses hervorragenden Meisters ausschliesslich gewidmet wäre. Die einzigen Sammler solcher Compositionen unter uns waren die Organisten, aber diese nahmen immer nur das Einzelne auf, zum Dienstgebrauch oder zu Studienzwecken; daher die vielen Blumenlesen, aus denen doch trotz aller Mühe nichts Ganzes zu gewinnen ist. Der vermögende »Verehrer«, der gebildete und gesellschaftlich hochstehende Musikfreund, welcher in den einzelnen Meister, der sein Lehrer war, verliebt ist und nur sammelt um zu sammeln, treu, gläubig, Weizen und Spreu durcheinander mengend — dieser ist es, der das Kostbarste in der wünschenswerthesten Gestalt conservirt und dadurch für die fehlenden Drucke einen genügenden Ersatz bietet. Gedruckt ist von Buxtehude's Orgelwerken zu seiner Zeit nicht eine Note. Die Schwierigkeiten, welche einem Editor, der gewissenhaft und diplomatisch treu verfahren will, sich darbieten, sind daher beträchtlich; sie sind es um so mehr, wenn der Autor seine Conceptionen in eine Form gebracht hat, die auch bei der deutlichsten Aufzeichnung dem Herausgeber noch Nüsse genug zu knacken giebt. Herr Prof. Spitta sagt in dieser Hinsicht: »Buxtehude's Orgelwerke bieten der inneren Kritik, welche sich aus der Eigenthümlichkeit des Autors ihren Maassstab holt, so viele Räthsel zu lösen, dass man wünschen muss, wenigstens die Schwierigkeiten der diplomatischen Kritik auf das möglichst geringe Maass beschränkt zu sehen. Einstweilen liegen die Dinge auch in dieser Beziehung wenig günstig. Von keiner der 24 Compositionen dieses [ersten] Bandes hat sich ein Autograph finden lassen, und durch Druck oder Stich hat Buxtehude nichts veröffentlicht, was für Orgel bestimmt ist.«

Dies betrifft zunächst die freien Orgelstücke, von denen bisher wenig oder nichts bekannt war. Das Verdienst, welches Spitta durch die Sammlung, Sichtung und Herausgabe derselben sich erworben hat, ist um so grösser, weil in diesen freien Orgelstücken die Hauptbedeutung Buxtehude's liegt.

Bisher war das Absehen mehr auf seine Choralbearbeitungen gerichtet, welche der zweite Band der vorliegenden Ausgabe enthält. Bereits 20 Jahre vor dem Erscheinen derselben machte Dehn den Anfang einer grösseren Sammlung von Choralbearbeitungen mit 14 Stücken von Buxtehude. Das betreffende Heft erschien 1856 unter folgendem Titel: »XIV Choralbearbeitungen für die Orgel von Dietrich Buxtehude, Organist an der Marienkirche in Lübeck von 1669 bis 1707, nach einer Handschrift von Joh. Gottfried Walther zum Erstenmal herausgegeben von S. W. Dehn. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. 1856.« (V und 27 Seiten quer Fol. Pr. 1 Thlr.) Der verstorbene Dehn hatte die Absicht, eine grosse Sammlung von Choralbearbeitungen deutscher Organisten vor und neben Bach herauszugeben, und Buxtehude sollte den Anfang machen. Das »Vorwort« des obigen Heftes giebt darüber Auskunft: »Die hier mitgetheilten figurirten Choräle für die Orgel von Dietrich Buxtehude (heisst es dort) bilden den Anfang einer grösseren zur Herausgabe bestimmten Sammlung ähnlicher Orgel-Compositionen solcher Meister, deren Werke dieser Art weniger bekannt geworden sind, als sie es ihrem Werthe nach verdienen. Der nächste mit der Herausgabe der gegenwärtigen Sammlung verbundene Zweck ist, ältere Choralbearbeitungen aus jener Zeit allgemein bekannt zu machen, in welcher die kirchliche Behandlung der Orgel den Höhepunkt der Kunst erstrebte und endlich durch J. S. Bach auch vollständig erreichte: dann aber soll diese Sammlung auch die Gelegenheit darbieten zu einer hoffentlich nicht uninteressanten Vergleichung der Behandlung einer und derselben Choralmelodie von verschiedenen Meistern.« Das ist nun gewiss alles sehr löblich und eine solche Sammlung würde entschieden werthvoll gewesen sein; aber Dehn hätte gut gethan, neben dem Gesichtspunkt der Vergleichung auch das specifisch Werthvolle und Eigenthümliche des betreffenden Componisten hervorzuheben. Es gewinnt sonst den Anschein, als ob die Insassen der beabsichtigten Sammlung (Joh. Fr. Agricola, Joh. Bernh. Bach, Georg Boehm, Joh. Hr. Buttstett, D. Buxtehude, J. Caspar Ferd. Fischer, Joh. Nic. Hanff, Joh. Heuschkel, Georg. Fr. Kauffmann, Heinr. M. Keller, Joh. Peter Kellner, Andreas Knitler, Joh. Pachelbel, Delphin Strunck, G. Phil. Telemann, Nic. Vetter, Joh. Gottfr. Walther, Christian Fr. Witt, Fr. Wilh. Zachau u. A.) ihre Bedeutung lediglich darin haben, dass sie die Vorstufe zu Bach bilden. Das ist aber weder anziehend genug, um zu einer näheren Bekanntschaft mit diesen Männern einzuladen, noch ist es sachlich richtig. Vorstufen sind hier allerdings in reicher Zahl vorhanden, aber bei allen wahrhaft selbständigen Meistern stellen sie sich dar als eigenartige Bildungen von bleibendem inneren Werth. Jeder dieser bedeutenden Organisten fand an den allbekannten Chorälen eine besondere Seite heraus, die seiner Natur entsprach und die er nun aufs schönste herausbildete, so dass der Hörer, von einem vollendeten Vortrage gefesselt, glauben musste, nur in dieser Weise sei der Choral musikalisch auszulegen — bis er durch die virtù eines andern Meisters eines besseren belehrt wurde. Die alten Meisterorganisten machten es ganz wie die alten berühmten Prediger, die Jahrhunderte lang die einzigen Redner der deutschen Nation waren; auch von diesen schien jeder in seinem Vortrage den Bibeltext vollauf zu erschöpfen — doch zeigte dann ein anderer bald, dass der Sinn der kurzen Schriftworte unergründlich sei. Unter Predigern wie unter Organisten war die Ueberzeugung, dass jeder von ihnen etwas Besonderes vermöge, stets lebendig; diese Ueberzeugung gab sich oft in förmlichen Wettkämpfen kund. Einen solchen Wettkampf im Stillen, nicht auf den Tasten sondern mit der Feder, führte derjenige Künstler aus, welcher uns u. a. auch die meisten von Buxtehude's Choralbearbeitungen aufbewahrt hat, Johann Gottfried Walther: er copirte die besten Choralfigurationen, welche vorhanden waren, und setzte dann gewöhnlich unter jedes fremde Stück denselben Choral in seiner eignen Bearbeitung. Hiermit wollte er dasselbe nicht verbessern oder

überbieten, was ihm bei vielen Stücken auch schwer geworden wäre; er wollte nur Eins neben das Andere stellen und damit sagen »Man kann es auch so machen«. Wer sich diesen unbefangenen Sinn erhält, der wird aus unserer alten Orgelliteratur viele Freude und Belehrung schöpfen können.

Dehn's löbliche Sammlung ist leider in den Anfängen stecken geblieben, was aber zunächst weder durch die angedeutete Haltung, noch durch seinen bald erfolgten Tod veranlasst wurde, sondern eine rein äusserliche Ursache hatte. Kaum erschien das erste Heft mit den 14 Sätzen von Buxtehude auf dem Markte, so war ein rühriger musikalischer Productenhändler, G. W. Körner in Erfurt, ebenfalls da, aber mit etwas ganz Anderem, nämlich nicht blos mit einer Sammlung, sondern mit einer »Gesammtausgabe«! sogar mit mehreren dieser Art! Dem Dehn'schen ersten Heft erstaunlich schnell hinterdrein sandte er sein erstes Heft, titulirt als »Gesammtausgabe der classischen Orgel-Compositionen von Dietrich Buxtehude, weil. Organist etc. für den kirchlichen Gebrauch etc. Herausgegeben nach Manuscripten von M. G. Fischer, J. E. Rembt, J. G. Walther u. A. von G. W. Körner. Erfurt und Leipzig, G. W. Körner's Verlag.« Das Heft von 10 Seiten für 10 Groschen verhiess dann noch: »In demselben Verlage erscheinen ferner: Sämmtliche Orgelcompositionen von J. S. Bach, J. L. Krebs, J. G. Walther, F. W. Zachau u. A.« Was von diesen Prahlereien ausgeführt ist, weiss nun Jeder; das einzige, was sie bewirkt haben, ist gewesen, dass sie Dehn's Sammlung in's Stocken brachten. Sein Verleger, der sel. Peters, schrieb ihm damals: das erste Exemplar, welches er verkauft habe, sei nach Erfurt gegangen, und mit Hülfe desselben drucke Körner ihnen nun alles nach, was sie publicirten; die Fortsetzung der begonnenen Sammlung sei daher zwecklos. Auf solche Weise werden durch den Mangel eines gesetzlichen Schutzes die besten Anstrengungen niedergehalten, und die wissenschaftlich brauchbaren Publicationen aus unserer grossen musikalischen Vergangenheit nehmen einen so langsamen Fortgang, dass sich niemand wundern kann, wenn bei der Schwierigkeit, mit welcher auf musikgeschichtlichem Gebiete wirkliche und ausgebreitete Sachkenntniss zu erlangen ist, die leere Phrase hier fort und fort die schönsten Blüthen treibt.

Bei Buxtehude ist nun durch Spitta's Ausgabe die Sache endlich zum Besseren gewendet und zwar für alle Zeit. Jeder kann jetzt wissen wer Dietrich Buxtehude war und wird es fortan wissen. Das ist ein hinreichender Lohn für alle Mühen und Opfer, ohne welche eine solche Ausgabe nicht zu Stande kommt. *Chr.*

Anekdoten aus dem Leben Georg Benda's.*)

Als Benda noch Violinist in der Berlinischen Kapelle war, gab er sich nebenher auch damit ab, mit Opernsängern und Sängerinnen am Flügel ihre Rollen einzustudiren. Diesen Dienst erwies er auch der berühmten Sängerin Astrua, die in der schönsten Epoche der Berlinischen Oper durch ihre grosse, schöne Stimme und edle Action alle Ohren und Herzen bezauberte, demohngeachtet aber, nach der Weise der meisten italienischen Sänger und Sängerinnen dieses Jahrhunderts, so wenig musikalisch war, dass sie sich, gleich den andern von ihrem Accompagnisten, auch die Veränderungen und Cadenzen zu ihren Opernarien aufsetzen lassen musste. Da sie nun zu ihren Cadenzen immer etwas neues und auffallendes haben wollte, und Benda es ihr nie gut genug machen konnte, so nahm er einst für diese Mäkelei fremder Federn, mit denen sie öffentlich glänzte, eine echte Künstlerrache. Zu einer sehr rührenden Arie schrieb er ihr zur Cadenz, die doch eigentlich den Ausdruck des Ganzen aufs nachdrücklichste vollenden sollte, ein trocknes Fugenthema auf, das er in der Quinte, Quarte und Octeve wiederholte, um es recht hervorstechend lächerlich zu machen; und die berühmte vergötterte Sängerin besass so wenig Einsicht und Geschmack, dass sie bei der ersten Vorstellung die Cadenz, zur grossen Belustigung des Orchesters und der Kenner, wirklich absang.

Als Benda nach Italien kam und die erste Oper von Galuppi hörte, ward er, der an die fleissig gearbeitete Berlinische

*) Diese Anekdoten eines genialen Tonsetzers, der einen grossen Einfluss auf seine Zeit ausübte, wurden im »Lyceum der schönen Künste« Berlin 1797 als Vorläufer einer Biographie bekannt gemacht, sind jetzt aber so vergessen, wie der Meister selber. Ueber diesen setzen wir noch die Schilderung her, die kurz vor seinem Tode in Reinhardt's musikal. Almanach von 1796 erschien. Es heisst dort:

»Von der Natur mit hellem Kopfe, warmem Herzen und einer für die Kunst entscheidenden glühenden Sinnlichkeit ausgerüstet, kam unser Benda früh in die grosse Schule, die sich gegen die Mitte dieses Jahrhunderts in Berlin bildete, und wurde bald ein mitwirkendes Glied derselben. Die zahlreichen Instrumental- und Singecompositionen, die er in der ersten Hälfte seiner Künstlerlaufbahn in Berlin und Gotha schrieb, tragen daher alle mehr oder weniger das Gepräge dieser grossen Schule. Eine Reise nach Italien gab seiner Einbildungskraft, welche die Beschränktheit der bis dahin vor ihm abgewalteten Formen vielleicht zu wenig beschäftigt haben mochte, einen neuen Schwung. Neuere italienische Opern und Operetten, die nach den Begriffen der gelehrteren Schule leer an guter Arbeit und ohne Vollendung waren, die anfänglich seine Geduld ermüdeten und ihn unbefriedigt liessen, wurden ihm bald von Seiten des Effects merkwürdig. Sein natürlicher Beobachtungsgeist erkannte bald deutlicher das eigentliche Wesen der Theatermusik, die von der Kammermusik nicht weniger verschieden ist, als es die Decorationsmalerei von der Miniaturmalerei ist; und der stärkste leidenschaftliche Ausdruck mancher Scene hiess die Kritik, die oft eben so fälschlich Musik mit den Augen beurtheilt, als der darstellende Künstler selbst oft den Ausdruck, den ihm das Herz versagt, mit Anstrengung des Kopfs vergeblich sucht, wenigstens in den Augenblicken tiefer Rührung schweigen, oder hiess sie doch besser aufschauen, und nicht blos unter sich, sondern auch über sich und nach allen Seiten sehen. Benda kehrte, mit neuangefachtem Leben im Innern, nach Gotha zurück.

»Persönliche Neigungen, Localereignisse, mancherlei zusammentreffende Umstände haben in allen Künsten oft schöne und bleibende Meisterwerke erzeugt. So auch hier. Die brave deutsche Schauspielerin Brandes erzeugte in unserm Benda zuerst die Idee, ihre Kunst als Schauspielerin mit der Kraft der Musik zu verbinden. Sängerin war sie nicht, aber in den Augen Benda's eine vortreffliche Declamatorin und Pantomimikerin. Es entstand die Idee in ihm zu dem Monodrama: er theilte sie Engeln, der damals in Gotha sich aufhielt, und Gottern mit. (Von diesem seinem Freunde erfuhr Benda erst, dass Rousseau bereits einige Jahre früher dieselbe Idee gehabt, und in seinem Pygmalion, wiewohl nur schwach, ausgeführt hatte.) Engel entwarf, nach Benda's Idee, den Plan zur Ariadne auf Naxos, Gotter führte ihn aus, und unser Benda beseelte sie mit Tönen, deren Erinnerung gewiss jeden, der dieses liest, mit inniger Rührung durchdringt. Eine so echt genialische Musik war in den Mauern unserer deutschen Schauspielhäuser noch nicht erschollen. Ganz Deutschland weiss auch, welche allgemeine, im deutschen Publikum bis dahin unerhörte Wirkung sie von Wien bis Hamburg, von Berlin bis Manheim, und auf allen grossen und kleinen Theatern überall hervorbrachte. Diesem Meisterwerk folgte bald Medea, von gleicher Kraft, wenn gleich, der grossen Verschiedenheit des Gegenstandes gemäss, nicht von gleicher Schönheit; und so ergoss sich das in seine höchste Fülle eingetretene überströmende Genie dieses echt begeisterten Künstlers einige Jahre lang in eine Reihe von Meisterwerken: Romeo und Julie, Walder, der Jahrmarkt, Pygmalion — lauter Werke echt deutscher Art und Kunst. —

»Nachdem Benda in Berlin, Wien, Paris und anderen grossen Städten die Wirkung seiner Meisterwerke genossen hatte, bestand er, als er nach Gotha zurückkehrte, auf eine gänzliche Retraite vom Hofe, um in philosophischer ländlicher Ruhe sich selbst zu leben; und so lebt er seit länger als zehn Jahren mit einer Hofpension, die ihm als Kapelldirector des Herzogs von Gotha blieb, ganz einsam in einer schönen Gegend des schönen Altenburgischen Landes. Es ist ein freier Selbstdenker, wie sehr wenige Künstler es sind; und so kann es ihm nie und nirgend an der Geistesbeschäftigung fehlen, die allein den denkenden Mann im Alter würdig beschäftigt.« S. musikalischer Almanach, herausgegeben von J. F. Reichardt. Berlin 1796 bei J. F. Unger.

Musik gewöhnt war, so unwillig über das leere Tongeklingle, wie er es nannte, dass er nach dem ersten Acte hinauslief. Sein Freund, der Musikdirector Rust aus Dessau, der mit ihm war, hatte indess die Oper nicht nur mit Vergnügen bis zu Ende angehört, sondern er ging auch den folgenden Tag wieder hinein; und da dieser auch den dritten Tag wieder hinging, und Benda'n der vorige Abend zu Hause lang geworden war, ging er mit, wiewohl in dem Vorsatze, bald wieder hinauszugehen. Aber er blieb nicht nur bis ans Ende, sondern ging auch zur vierten und zu allen folgenden Vorstellungen wieder hin und gestand am Ende seinem Freunde, ihm sei über den Effect wahrer Theatermusik in der klaren durchsichtigen Manier des Italieners ein neues Licht aufgegangen.

An die Kastraten auf dem Theater konnte er sich in Italien so wenig gewöhnen, als in Berlin, und er machte sich oft lustig darüber, dass ein Kastrat in Italien vorzugsweise Musico genannt wird. Er pflegte zu sagen: ein Kastrat könne nur soviel Musikus sein, als er Mensch sei; mit dieser doppelten Halbheit, als Künstler und Mensch, gehöre er ganz eigentlich in die päbstliche Kapelle. Er pflegte den Kastraten auch einen schreienden Beweis zu nennen, dass alles Predigen und Moralisiren gegen einen wollüstigen Genuss in der grossen Welt nichts ausrichte.

Benda hatte einen feinen treffenden Witz und sagte oft sehr bedeutende Sachen auf seine ganz eigne Art. Als einst, in einer Gesellschaft, von der italienischen und deutschen Nation die Rede war, und ein enthusiastischer Verehrer der Italiener übertrieben viel zu ihrem Lobe und zum Nachtheil der Deutschen gesagt hatte, wendete sich dieser zuletzt an Benda und rief ihn, als einen, der beide Nationen kannte, zum Zeugen für seine Meinung auf. Ja, sagte Benda, ich muss gestehen, ich habe in Italien einige vortreffliche Menschen und in Deutschland einige Schurken gekannt.

Einem Fürsten, der den Gesang einer Sängerin, die auch Tänzerin war, mit sehr lebhaften Ausdrücken zu Benda lobte, erwiederte dieser, der eben mit ihrem Gesange unzufrieden gewesen: Ich muss gestehen, ich habe nie eine Sängerin gesehen, die so gut getanzet, und nie eine Tänzerin, die so gut gesungen hätte.

Einer deutschen Fürstin sagte eine deutsche Schauspielerin einst sehr plumpe Schmeicheleien vor und trieb es am Ende so weit, dass sie dabei vor ihr aufs Knie fiel und lange so fort haranguirte. Benda, der dabei stand, rückte nach und nach der Schauspielerin gegenüber und rieb sich die Kniee. Er reibt und reibt immer stärker; da sie es aber nicht versteht, fährt er endlich, die Kniee immerfort reibend, laut auf: Ich bitte Sie um Gotteswillen, Madame, stehen Sie auf; mir thun meine Kniee ganz entsetzlich weh.

Sulzer eiferte einst in Benda's Gegenwart gegen alle eigentliche musikalische Malerei, und wollte die Singemusik auf den einfachsten Ausdruck der Empfindung beschränkt wissen. Benda, der sich durch einige starke und heissende Ausdrücke des geraden, unsanften Schweizers getroffen fühlte, fuhr endlich mit sehr bedeutender Uebertreibung auf: »Wenn mir nun aber der Dichter die Empfindung in einem Bilde giebt, soll ich das Gegentheil davon ausdrücken, damit das Bild im Dichter nur ja nicht wahrgenommen wird?«

Ein musikalischer Dichter sprach sehr vieles über die grosse Mühe, die er es sich kosten liesse, seine Verse recht musikalisch zu machen. Damit thäten Sie mir eben keinen Dienst, rief Benda, dem der ganze Mann nicht auf dem rechten Wege war; meine besten rührendsten Gesänge dank' ich unmusikalischen Versen, die mich zwangen, mich recht zusammen zu nehmen, um den Dichter zu verbessern. Dabei führte er aus seiner schönen Arie: Meinen Romeo zu sehn, die Verse an:

> Alle Gedanken verlieren sich
> In dem Wonnegedanken:
> Meinen Romeo zu sehn u. s. w.

Er lief ans Clavier und sang die herrliche Arie mit solcher innigen Rührung, dass ihm die hellen Thränen über die Backen rollten, und alle Umstehenden, ohnerachtet seiner ungeheuren Stimme, seiner noch ungeheureren böhmischen Aussprache und heftigen Gesticulationen und Gesichtsverzerrungen, heisse Thränen vergossen.

Sein höchst lebhaftes, tiefes Gefühl äusserte sich oft auch im gemeinen Leben auf eine eben so auffallende herzdurchdringende Weise. Einst kam er in ein sehr armseliges westphälisches Wirthshaus. Ein höchst magerer Hund fällt ihm in die Augen, und er fragt die Wirthin: Warum ist der Hund denn so ungeheuer mager? — Ih, he frett nischt, erwiederte die Wirthin in ihrer platten Sprache. — Warum frisst er denn nichts? — Ih, wie gewen emm nischt. — Warum gebt ihr ihm denn nichts? — Ih, wie han nischt. — Benda, dem das Blut zu Kopf und das Wasser in die Augen steigt, holt mit Ungestüm eine Hand voll Silbermünze aus der Tasche und wirft sie, abgewandten Gesichts, dem armen Weibe mit den Worten hin: Da, gebt dem Hund zu fressen und fresst selbst mit.

Benda war, wie ein Mann, dessen ganze Seele mit Einem interessanten Gegenstande ganz und unablässig beschäftigt ist, auch in hohem Grade zerstreut. Eine Dame bittet ihn einst, ein neues Instrument zu versuchen: er setzt sich hin, thut einige Griffe, springt dann schnell auf und läuft ins offene Nebenzimmer. Die Dame glaubt, er hole Musikalien. Da er aber nicht wiederkommt, geht sie ihm nach, und findet ihn mitten im Nebenzimmer, mit Anstrengung horchend dastehen. Als er sie erblickt, besinnt er sich, schlägt sich vor die Stirne und ruft: In Gedanken! ich wollte hören, wie es in der Ferne klänge! Vermuthlich wollte er der Dame diesen Rath geben; ging aber in der Zerstreuung selbst hin.

Bei seinen Arbeiten pflegte Benda oft einzelne Sätze beim Clavier singend zu versuchen: er lief dann vom Schreibtisch an ein kleines polterndes Clavier, vor dem ein alter breiter Lehnstuhl mit niedriger Lehne stand und schlug zu seinem enthusiastischen Gesange einzelne Accorde an, die er wohl selbst weniger hörte als unter seinen Fingerspitzen fühlte. Einst läuft er im Eifer von der ungewöhnlichen Seite dazwischen, wirft sich aufs Clavier und hämmert mit beiden Händen zu seinem Gesange auf der Lehne des Stuhls, bis das Gelächter der anwesenden Frau ihn aus der Zerstreuung weckt.

In Berlin wird Benda einst in dem Hause eines Freundes, der neben einer Kirche wohnte, zu einem Mittagsmahl erwartet. Als nun dieser in ungeduldiger Erwartung ans Fenster tritt und nach ihm hinaussieht, sieht er seinen Gast in tiefen Gedanken vor der Kirchthüre stehen und von Zeit zu Zeit daran pochen.

Als Benda einst aus einer lustigen Gesellschaft spät in der Nacht nach Hause kam, findet er seine Hausthüre, die er mit dem Schlüssel öffnen will, schon offen, eben so oben die Stubenthüre. Scheltend über die Unordnung, ruft er vergeblich nach seinem Bedienten, der ihn zu erwarten pflegte. Sternenhelle beleuchtet indess das Zimmer hinlänglich, um das Bette zu

finden. Er zieht sich aus und ist eben im Begriff ins Bette zu steigen, als eine Kammerjungfer mit zwei Lichten in der Hand und ihr auf dem Fusse nach ihre Dame, ins Zimmer treten, und ein entsetzliches Geschrei über den halbnackten Mann erheben. — Es ergab sich am Ende, dass er im Taumel und in Zerstreuung in ein Haus gegangen, wo er vor einigen Jahren gewohnt hatte.

Einst besucht Benda seinen Freund Rust in Dessau. Dieser bewirthet ihn nach bestem Vermögen, und als sie das Mittagsmahl eingenommen, schlägt Rust einen Spaziergang nach dem schönen Luisium vor. Benda stimmt zu und trinkt sein letztes Glas Wein. Aus der Hausthüre tretend fragt Benda seinen Wirth: Wo nehmen Sie den guten Wein her? Aus Bremen, sagt Rust. Aus Bremen? wiederholt Benda in seine gewöhnliche Stellung verfallend, in welcher er, so oft er in Gedanken versank, mit halberhobener linken Hand die Bewegung zu machen pflegte, als griffe er auf der Violine herum. Sie gehen fort. Rust, der seinen Freund in vielen Jahren nicht gesehen hat, hält diese Gelegenheit für die schicklichste, ihn von seinen erlebten Schicksalen und seiner gegenwärtigen Lage recht umständlich zu unterhalten. So gehen sie eine halbe Stunde fort, und Rust freut sich des aufmerksamen freundlichen Gehörs. Sie kommen endlich an das Gitter vor Luisium, und indem Rust das knarrende Gitter öffnet, fährt Benda aus seiner Abwesenheit auf und sagt: Also aus Bremen? Er hatte wirklich von der ganzen Erzählung seines Freundes nichts vernommen.

Und jetzt von den unzähligen Zügen seiner Zerstreuung nur noch den Einen, der ihm selbst bald das Leben gekostet hätte. Er war gewohnt, sich im Hause durchaus um nichts zu bekümmern, sondern alles der häuslichen Frau zu überlassen. Er lebte mit seinem ganzen Gemüthe Tag und Nacht in der Kunst. Fiel ihm bei der Arbeit irgend etwas ein, woran er glaubte erinnern zu müssen, so rief er dieses der Frau durch eine Zwischenthüre zu, die aus seinem Arbeitszimmer nach dem ihrigen führte. Diese ihm unentbehrlich gewordene Frau starb. Er war untröstlich, kam aber den zweiten Tag schon wieder ganz in seine gewöhnliche Arbeit hinein. Bei dieser Arbeit fällt ihm ein, dass der Tod der Frau noch wohl nicht bei seinen Freunden gemeldet sein möchte; nach seiner alten Gewohnheit öffnet er die Zwischenthüre und ruft der todten Frau, die da auf dem Brette liegt, zu: sie möchte doch ihren Tod ansagen lassen. — Man denke sich seinen eignen Schreck!

An unserm Benda bewährte sich auch die alte Bemerkung, dass grosse Componisten oft grosse Esser waren. Händel, Jomelli, Gluck, Bach und Andere waren längst auffallende Beweise für diese Bemerkung. Es lässt sich aus dem grossen Aufwande von Lebensgeistern, den ein thätiger Componist und feuriger Anführer seiner genialischen Werke macht, wohl begreifen; dazu kommt, dass wohl keine Kunst und kein Geschäft die Sinnlichkeit mehr befördert, als eben die Musik. Bei unserm Benda bewies sich diese grosse Sinnlichkeit schon früh auf eine sehr auffallende Weise. Als er, noch ein Knabe, seinem Vater, einem armen braven böhmischen Landmanne, der wohl nicht ahnte, welches genialische Geschlecht er erzeugt und um sich hatte, die musikalische Aufwartung auf Bauernhochzeiten besorgen half und so einst bei einem Hochzeitschmause, nahe der Thüre, seine Geige streicht und nun allerlei fette Schüsseln, die den Gästen früher als den Spielleuten aufgetragen werden, vor ihm vorbeigetragen wurden, aber auch ein dampfender Schweinebraten seiner Nase vorüberzieht, sahen die Gefährten dem armen Georg Bogen und Geige entsinken und ihn erblassend auf eine Bank zurückfallen. Man wendet alles an, ihn wieder zu sich zu bringen, und als er kaum die Augen wieder öffnet, ruft er mit gebrochener Stimme: Schweinebraten, Schweinebraten! Ein tüchtig Stück davon hilft ihm denn auch sogleich wieder zu Kräften.

Esslust und Zerstreuung paarten sich oft gar sonderbar bei ihm. Davon nur noch einen charakteristischen Zug. Einst kommt Benda zur Mittagstunde in das Wohnzimmer seiner Familie, wo eben eine grosse Schüssel voll gebackenen Obstes mit Klössen und Speck aufgetragen wird, um sich zu einem Mittagsschmause, ausser dem Hause, anzukleiden. Während dessen er den einen Sohn nach dem Rocke, den andern nach Schuh und Strümpfen, eine Tochter nach Wäsche, eine andere nach dem Haarbeutel schickt, reizt ihn der Geruch der nahrhaften Schüssel, und er spiesst, um den Tisch ungeduldig herumgehend, eine Gabel voll nach der andern auf und verschluckt sie, so dass die Schüssel fast leer wird, ehe alle Kleidungsstücke beisammen sind. Da nun die jungen Tischgäste schon betrübt in die leer gewordene Schüssel blicken, und er, zum Gehen bereit, der Frau in der Thüre begegnet, fragt er sie: Was habt ihr heute zu essen? — Sie, unbekannt mit dem Intermezzo, das die Schüssel leerte, erwiedert: Backobst mit Klössen und Speck. — Ha! verwünscht! ruft Benda, das hätt' ich wissen sollen; viel lieber verzehrt' ich die gute Schüssel mit euch, als den ganzen adligen Schmaus.

(Lyceum 1797, S. 145—157.)

Berichte.

Göttingen.

Mt. (Geistliches Concert.) In dem abgelaufenen Sommersemester gab Herr Musikdirector Hille mit der Singakademie ein geistliches Concert in der Universitätskirche unter Mitwirkung des Herrn Organisten Emil Weiss aus Osnabrück. Nachträglich einige Worte über das Concert. Herr Weiss hatte zum Vortrage gewählt: Praludium und Fuge (H-moll) von J. S. Bach, Adagio aus der Esdur-Sonate von A. Ritter. Seit Jahren kennen wir hier Hrn. Weiss als ausgezeichneten Orgel-, speciell Bach-Spieler und als solchen hat er sich auch jetzt wieder gezeigt. Seine Technik ist sehr bedeutend und die Schattirungen (hauptsächlich in Bezug auf Registerwechsel), mit denen er Bach spielt, zeugen eben so sehr von eingehendem Studium des Altmeisters wie von feinem Geschmack. Der Sonatensatz von Ritter ist eine geistvolle und wirksame Composition und liess bedauern, dass wir nur den einen Satz von der Sonate zu hören bekamen. Schade nur, dass die eher klein als gross zu nennende, anscheinend auch schon ziemlich alte Orgel zu wünschen übrig lässt, was Tonfülle und Mechanik betrifft. Der Chor der Singakademie, im Sommer immer etwas gelichtet, sang zuerst den Choral aus »Paulus« von Mandelssohn »Wachet auf, ruft uns die Stimme«. Imposant und ergreifend ist der Eintritt der vollen Orgel (statt des Orchesters). Sodann wurde eine Motette für gemischten Chor »Fürwahr, er trug unsere Krankheit« von Im. Faisst gesungen und zwar a capella. Die Composition ist edel gehalten, giebt die Grundstimmung des Textes treu wieder und wirkt, wie sie wirken soll. Sie sowie der ebenfalls a capella vorgetragene Choral »Jesu, meine Freude«, fünfstimmig von J. S. Bach, wurden gelungen ausgeführt. Und endlich wurden noch zwei Sätze aus der Esdur-Messe von Franz Schubert zu Gehör gebracht, das »*Kyrie*« und »*Gloria*«, auf der Orgel geschickt begleitet von Herrn Weiss. Das »*Kyrie*« namentlich, das auch wohl besser gelang als das »*Gloria*«, macht einen tiefen Eindruck. Ausserdem sang ein junger Student eine Bassarie von Berger, etwas zaghaft freilich, sonst aber lobenswerth. Die Bassarie »Es ist genug« aus Elias von Mendelssohn fiel, wie Referent hörte, wegen plötzlich eingetretener Heiserkeit des betreffenden Sängers aus.

---

[200] **Pudor'sches Conservatorium für Musik in Dresden.**

Protector: S. M. König Albert von Sachsen. Subventionirt vom Staate. — Beginn des 23. Unterrichtsjahres am 1. Septbr. — 1) **Instrumental**schule (Clavier, Orgel, Streich-, Blasinstrumente), 2) **Musiktheorie**schule, 3) **Gesang**schule, 4) **Opern**schule, 5) **Schauspiel**schule, 6) **Seminar** für Musiklehrer. Artistischer Director: Hofkapellmeister Prof. Dr. Wüllner. Lehrer: Herren Pianisten Mus.-Dir. Blassmann, Prof. Döring, J. L. Nicodé, Schmole, K. Concertmstr. Prof. Rappoldi, K. Kammervirt. Grützmacher, Hoforg. Merkel, Dr. Wüllner, Hof-Kirch. Prof. Dr. Neumann, Frl. v. Meichsner, Hofopernsänger Scharfe, Concertsänger E. Hunger, Hofschausp. Bürde u. A. — Statuten (Lehrplan, Unterrichtsordnung, Aufnahmebedingungen) durch Buchhandel (G. Gilbers, Dresden) oder nebst Jahresbericht (Lehrerverzeichniss, Schülerstatistik, Lehrstoff, Programme der Concerte und Theatervorstellungen) gegen 70 ₰ (Briefm.) durch die Expedition des Conservatoriums. — Jährliches Honorar: Instrumental-, Theorie- und Schauspielschule je 300 ℳ. — Gesangschule 400 ℳ. — Opernschule 500 ℳ. — Auskunft ertheilt der vollz. Director.

[201] **Augsburger Musikschule.**

Beginn des Schuljahres 1879/80: 1. October.

An diesem Tage auch Aufnahmeprüfung. — Schriftliche und mündliche Anmeldung bei dem Director. — Jährliches Honorar für ein Hauptfach (Clavier, Sologesang, Violine, Cello) 80 ℳ, Einschreibgebühr 6 ℳ. Statuten und Jahresbericht gratis.

Dr. H. M. Schletterer,
Director B. 206 III.

[202] **Der Jahresbericht des Pudor'schen Conservatorium für Musik in Dresden** über das 22. Unterrichtsjahr ist soeben erschienen und für 50 ₰ zu beziehen durch den Buchhandel (G. Gilbers, F. Schöne, Dresden) oder durch die Expedition obigen Instituts.

[203] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Sonaten und Suiten

für die

Orgel

von

Dr. W. Volckmar.

Op. 371. **Sonate** in C dur . . . . ℳ 1,80.
(Festsonate nach den Melodien: »Heil Dir im Siegerkranz« und »Wacht am Rhein«.)
Op. 372. **Sonate** in C moll . . . . ℳ 1,80.
Op. 373. **Sonate** in Cis moll (Psalm 61, V. 2—4.) . . . . ℳ 1,80.

Op. 374. **Suite** in C moll (Psalm 2) . . . . . . ℳ 1,50.
Op. 375. **Suite** in D moll (Psalm 3) . . . . . . ℳ 1,50.
Op. 376. **Suite** in Cis moll (Psalm 6) . . . . . ℳ 1,50.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[204] Allen Gesangvereinen empfehlen wir die in unserem Verlage erschienenen

Mehrstimmigen Gesangwerke

von

Wilh. Rust.

Ave Maria für Frauenchor, Sopran und Alt-Soli mit Piano. Op. 10. Partitur und Stimmen . . . . ℳ 3. —.

Am See Tiberias. Geistlicher Gesang für Sopran und Alt-Solo und 4stimmigen Chor mit Piano oder Orgel. Op. 12. Partitur und Stimmen . . . . ℳ 2. —.

2 Motetten für 3 Frauenstimmen a capella. No. 1. Der Herr ist mein Hirte. No. 2. Der Herr ist mein Licht. Op. 25. Partitur und Stimmen . . . . ℳ 1. 50.

Drei 4st. Lieder für gem. Chor im Freien zu singen. No. 1. Maassliebchen. 2. Im Krug. 3. Warum. Op. 26. Partitur und Stimmen . . . . ℳ 1. 80.

Psalm 126: Wenn der Herr. Motette für gem. Chor a capella. Op. 29. Partitur und Stimmen . . . . ℳ 1. 80.

Zwei 4st. Lieder für gem. Chor. No. 1. Im Walde. 2. Auf der Alp. Op. 30 (neu). Partitur und Stimmen . . . . . ℳ 2. —.

Zwei 4st. Lieder für gem. Chor. No. 1. Schilflied. 2. Im gold'nen Strahl. Op. 31 (neu). Part. u. Stimmen . . . ℳ 2. —.

Berlin. ***Schlesinger'*sche Buch- u. Musikhandlung.**
(Rob. Lienau.)

[205] Soeben erschien in meinem Verlage:

Kinderscenen

(Scènes d'enfants.) **(Scenes of childhood.)**

für

Pianoforte

(ohne Octavenspannungen)

componirt von

Friedrich Baumfelder.

Op. 270.

Complet Pr. 2 ℳ 30 ₰.

Einzeln:

No. 1. **Sandmännchen klopft** . . . . ℳ 0,50.
(Le marchand de sable a passé. — Sandman knocks.)
No. 2. **Der Storch ist gekommen** . . . . . . ℳ 0,50.
(Le retour des cigognes. — The stork has come.)
No. 3. **Alte Ruine** . . . . ℳ 0,50.
(Vieille ruine. — Old ruin.)
No. 4. **Weinlese** . . . . ℳ 0,50.
(Vendange. — Vintage.)
No. 5. **Der junge Offizier** . . . . ℳ 0,30.
(Le jeune Officier. — Young officier.)
No. 6. **Die Spieldose** . . . . ℳ 0,50.
(Tabatière à musique. — Music box.)
No. 7. **Scheidende Sonne** . . . . ℳ 0,30.
(Coucher du soleil. — Setting sun.)
No. 8. **Grossmamas Erzählung** . . . . . . ℳ 0,50.
(Le conte de grandmaman. — Grandma's tale.)

Von demselben Componisten erschienen früher:

Op. 70. **Evelyn.** Polka élégante à 2 ms. . . . . . ℳ 1,30.
Op. 77. **Chanson d'amour** à 2 ms. . . . . . . ℳ 1,00.
Op. 83. **Frohe Botschaft.** Mazurka à 2 ms. . . . . ℳ 1,00.
Op. 114. **Im Mondenschein.** Nachtgesang à 2 ms. . . . ℳ 1,30.
Op. 115. **La Gazelle.** Valse élégante à 2 ms. . . . ℳ 1,30.
Op. 116. **Le petit Tambour.** Marche facile et brill. à 2 ms. ℳ 1,30.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[206] Neue theoretisch-praktische

Clavier-Schule

für den

Elementar-Unterricht

mit 200 kleinen Uebungsstücken

von

Sal. Burckhardt.

Sechste, von Dr. J. SCHUCHT neu bearbeitete Ausgabe.

Preis 3 Mark.

Leipzig. Verlag von **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

Hierzu eine Beilage von Steingräber Verlag, Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. September 1879. **Nr. 38.** XIV. Jahrgang.

Inhalt:

Ist die Lehre von dem Einfluss des Materials, aus dem ein Blasinstrument verfertigt ist, auf den Ton desselben eine Fabel?

Eine experimentele Untersuchung
von Conservator **Dr. von Schafhäutl.**

Wir lesen z. B. »Eine Fabel, die merkwürdigerweise noch immer discutirt wird, ist die von dem Einfluss des Materials, aus welchem ein Blasinstrument verfertigt ist, auf den Ton desselben. In Wahrheit schwingen aber nicht die Holz- und Messingwände einer Clarinette oder Trompete, sondern einzig und allein die darin eingeschlossene Luftsäule; und drei ganz gleich gebaute Flöten, von denen die eine aus Silber, die andere aus Krystallglas, die dritte aus Holz ist, geben genau denselben Ton, den gleichen Timbre. Das ist eine auf unumstösslichen akustischen Gesetzen beruhende, durch jeden Versuch zu erweisende Thatsache, über die es schlechterdings keine Discussion mehr geben sollte. Dass aus anderen Gründen, als dem der Tonqualität das eine Material dem andern vorzuziehen sei, unterliegt keinem Zweifel, trifft aber nicht unsere Thesis. Eine Flöte aus Grenadille- oder Ebenholz übertrifft unstreitig durch ihre äussere Schönheit und Solidität eine Flöte aus Buchsbaum, welches ordinär aussieht und leicht spaltet. Für Militärmusiken wählt man der Billigkeit wegen gern Buchsbaumholz oder im Interesse der Dauerhaftigkeit Metall. Auf der Londoner Ausstellung sahen wir Flöten und Clarinetten von Krystallglas und Trompeten aus dem federleichten, sehr theuren Aluminium — jedes dieser verschiedenen Materiale hatte seine Vorzüge oder Nachtheile in Bezug auf die Solidität, die Schönheit, die Bequemlichkeit und den Preis; aber der Ton war durchaus derselbe. Noch Chladni glaubte zu Anfang unseres Jahrhunderts ein wenig an seine schwache Resonanz der Blech- oder Holzwand des Blechinstrumentes« — und selbst Theobald Böhm wollte anfangs seine Flöten nur aus Silber verfertigen, von welchem kostspieligen Vorurtheil er jedoch bald abkam. Heutzutage besteht kaum mehr unter den Instrumentenmachern, aber häufig noch bei Musikern und Musikfreunden der Aberglaube an den entscheidenden Einfluss des Materiales auf den Ton eines Blasinstrumentes. Nach dem gegenwärtigen Stande der Akustik (welche in diesem Punkte dem Pariser Instrumentenmacher Sax mehr verdankt als den Gelehrten) hat auch die übliche Eintheilung der Blasinstrumente in Holz- und Blechinstrumente nur mehr den Werth einer conventionellen, überall verstandenen Bezeichnung, den Werth einer allgemein angenommenen Abbreviatur.«

Dem mit der Natur Vertrauten wird ein solcher Orakelspruch im Namen der Wissenschaft wohl ein Lächeln abgewinnen; ja, ein einfacher Orgelbauer, dem diese Phrase in die Augen fiel, entgegnete mir: Machen Sie nur einmal eine Orgel-Mixtur aus hölzernen Pfeifen und stellen Sie eine Mixtur aus Metall daneben, da brauche ich weiter kein Wort darüber zu verlieren.

Für die Praxis an und für sich haben solche Ansichten wenig Bedeutung; allein als Aussprüche der Wissenschaft verdienen sie wohl eine nähere Beleuchtung. Hat sich ein Gelehrter einmal eine gewisse Autorität errungen, so gelten seine Ausführungen als wissenschaftliche Dogmen, die gläubig aus tausend Kehlen in Kritiken, Zeitschriften, Lehrbüchern widerhallen. Jedes Individuum thut noch überdies aus seinem eigenen Geiste manches Fremdartige hinzu, die Theorie und Hypothese bunt durcheinander werfend; und so werden im Namen der Wissenschaft dem Praktiker Zumuthungen gemacht, von denen er überzeugt ist, dass sie misslingen müssen, wenn sie ausgeführt werden.*)

*) Ich habe als bayrischer Ministerial-Commissär bei der ersten Industrie-Ausstellung in London natürlich die Bekanntschaft des berühmten Orgelbauers Schulze von Paulinzelle gemacht und mit ihm über deutsche und englische Orgeln conversirt, über seine Mensur im Vergleiche mit der englischen gesprochen. Ich bemerkte, dass die deutschen und englischen Mensuren, namentlich für die tiefsten Bässe der Orgel sehr von einander abweichen — die 32füssigen Pfeifen in Deutschland gewöhnlich viel enger und von dünneren Wänden gefertigt würden, als die englischen. Schulze entgegnete: Töpfer, der das bekannte Werk über die Orgelbaukunst geschrieben, sei

So haben wir in München in einer populären Vorlesung über Akustik gehört: Die Qualität der Menschenstimme beruhe lediglich auf den Obertönen, die mit dem Grundtone mitklingen. So könne man z. B. die Stimme des bekannten Barytonisten unserer Oper, Kindermann, in aller ihrer Kraft wieder erhalten, wenn man zur Stimme irgend eines Barytonisten die Obertöne, welche bei Kindermann mitklingen, hinzufügen würde.«

Von Art und Zahl der Obertöne, die bei Kindermann's Stimme mitklingen, im Vergleich mit den Obertönen der Stimme anderer Barytonisten haben wir natürlich nichts Weiteres erfahren.

Bei allen solchen Behauptungen, die sich auf Erklärungen von Vorgängen im Gebiete der natürlichen Erscheinungen beziehen, ist es vor allem nöthig, an die Natur selbst die Frage zu stellen und zwar eine ganz bestimmt formulirte Frage.

Um in dieser interessanten Frage die Natur selbst sprechen zu lassen, habe ich eine hölzerne Orgelpfeife gewählt, die nahezu das *g* (oder näher dem *gis* unserer alten hohen Stimmung) gab. Der Pfeifenkörper ist vom Kern bis zur Mündung 72,2 Centimeter lang, im Lichten am Labium 47,0 mm breit und 58,5 mm tief; wir haben deshalb im Querschnitt ein Parallelogramm von 2749,5 Quadrat-Millimeter Fläche. Das Holz des Pfeifenkörpers ist 1 Decimeter dick, welche Dicke auch zugleich, wie sich von selbst versteht, die Breite des natürlichen Bartes bildet.

Die Kernspalte (Stimmritze) hat 1 mm Oeffnung und eine Breite von 48 mm, der Aufschnitt ist 17 mm hoch vom Rande des Vorschlags an gerechnet. Der Vorschlag reicht aber noch 0,85 mm über die Kernfläche. Der Vorschlag ist 16 mm, 6,1 Centimeter hoch, der Zapfen des Pfeifenfusses hat eine Höhe von 3,7 Centimeter. Die Bohrung des Pfeifenfusses reicht aber noch durch die Masse des Kernstückes hinauf, so dass der cylindrische Theil des Pfeifenfusses 58 mm beträgt, bei einer Oeffnung im Lichten von 11 mm, welche also die Einströmröhre des Windes bildet. Die ganze Holzpfeife ist demnach 81,95 Centimeter lang.

Ich liess nun ein rectanguläres Prisma machen, welches genau den Pfeifenkörper d. h. den inneren Pfeifenraum ausfüllte und über dieses Prisma drei Metallpfeifen, drei einander natürlich vollkommen gleiche Pfeifen verfertigen, wovon die eine aus Zinn, die zweite aus Blei und die dritte aus Zink bestand. Die Zinnpfeife hatte die gewöhnliche Metalldicke der Principalpfeifen dieser Grösse, nämlich 1 mm. Die Dicke der Bleipfeife musste etwas grösser genommen werden, da bei der Weichheit des Bleies der Körper sonst nicht in seiner Form zu erhalten gewesen wäre; sie betrug 1,3 mm. Die Zinkpfeife bestand aus gewalztem Zinkblech von 0,5 mm Dicke.

Jede erhielt einen Kastenbart, wie ihn der Vorschlag und die Holzdicke bei den Holzpfeifen von selbst bilden; der cylindrische Pfeifenfuss war 58 mm lang, wie bei den Holzpfeifen, so dass die drei Metallpfeifen in allen ihren Details aufs Genaueste der Holzpfeife gleich waren.

Die vier Pfeifen wurden nebeneinander auf eine Windlade gestellt, die Holzpfeife, die Zinnpfeife, die Bleipfeife, die Zinkpfeife, und durch ein Piston- (Kasten-) Gebläse zur Ansprache gebracht. Die Höhe der Wassersäule, welche die Spannung des Windes angab, mass 64 mm.

gegen die weit mensurirten Bässe. Ich sagte: Kommen Sie einmal mit mir, und führte ihn zu der grossen Orgel von Williams und liess ihn den Subbass hören. Haben Sie je einen solchen Basston gehört? Nein. Nun sehen Sie sich einmal die Dimension dieses Subbasses an. Schulze blieb einige Zeit schweigsam die Pfeifen betrachtend und sagte rasch: Ich mache künftig auch solche weite Bässe. Allerdings nehmen diese weiten Bässe einen grossen Raum ein, der für die Kirchen-Orgeln meistens sehr spärlich zugemessen ist, daher halten sich die Orgelbauer viel lieber an ihre engen Mensuren.

Die Holzpfeife erreichte nicht ganz die Höhe *g* unseres alten Orchesters, dessen *ā* 896 Vibrationen machte. Die Holzpfeife machte bei 10° R. und 5,6° Thauungspunkt 404,98 Schwingungen.

Der Wissenschaft zufolge muss man naturgemäss schliessen, dass alle bis ins kleinste Detail einander gleich geformten Pfeifen ebenfalls 404,98 Schwingungen machen werden. Allein die Natur antwortete auf unsere Frage ganz anders.

Die Zinnpfeife machte zur selben Zeit 398, die Bleipfeife 390 und die Zinkpfeife 382 Schwingungen, d. h. die Zinkpfeife war um einen vollen halben Ton tiefer als die Holzpfeife. Die Zinnpfeife erreichte nahezu die Höhe des *g* unserer früheren Orchester-Stimmung, das *ā* zu 896 Vibrationen. Sie war etwa um $^1/_3$ eines halben Tones und die Bleipfeife um ca. $^2/_3$ eines halben Tones zu tief.

Da hier alle Umstände, unter welchen die vier Pfeifen ihren Ton angaben, einander gleich, und nur das Material, aus welchem die Pfeifen verfertigt wurden, verschieden war, so ist natürlich die nothwendige Schlussfolge, dass das verschiedene Material, aus welchem die Pfeifen verfertigt waren, Ursache war von den verschiedenen Tonquantitäten der Pfeifen in Beziehung auf ihre Höhe und Tiefe.

Um nun die drei metallenen Pfeifen, die Zinnpfeife, die Bleipfeife und die Zinkpfeife in die gleiche Tonhöhe mit der Normal-Holzpfeife zu bringen, mussten von der Zinnpfeife 1,5 cm, von der Bleipfeife 3,5 cm, von der Zinkpfeife 5,75 cm abgeschnitten werden.

Dass die Vibration der Pfeifenwände als Ganzes beim Ertönen der Pfeifen an der Erniedrigung des Tones Schuld trägt, das lässt sich sehr leicht beweisen. Ich umwickelte z. B. die Zinkpfeife so fest als möglich mit Tuchenden, und sie stieg im Tone über das *g* der Pariser Scala, nachdem sie früher unter *g* der Pariser Scala stand, um 6 Schwingungen, also um ein Viertheil eines halben Tones. Dabei war die Vibration der Pfeife durch die Umwicklung so stark zu fühlen, als wenn man die freie Pfeife mit der Hand umfasst.

Man sieht hier den mächtigen Einfluss des Materials auf die Vibrations-Quantität oder die Tonhöhe, von welcher man bisher keine Ahnung hatte. Um diesen Einfluss noch entschiedener darzuthun, nahm ich eine Zinkpfeife von oben genannter Dimension, sie war nur um 5 mm länger gerathen, und umgab sie mit einem zweiten, dem ersten in seiner Dimension ähnlichen, aber um 2 cm weiteren Pfeifenkörper aus Zinkblech, welcher also von dem eigentlichen Pfeifenkörper um 2 mm abstand; unten waren die beiden Körper durch einen wasserdichten Boden aus Zink mit einander verbunden. Der Zwischenraum von 2 cm Weite zwischen den beiden Pfeifen konnte mit irgend einer beliebigen Substanz ausgefüllt werden, um so gleichsam die Pfeifenwand bis auf 2 cm zu verdicken. Der äussere Pfeifenkörper konnte natürlich des Aufschnitts halber nicht ganz herab bis zur Ebene des Kernes gebracht werden, des Labiums halber, er wurde deshalb gerade über dem oberen Ende des Labiums, also $70^1/_4$ mm über dem Kerne durch einen horizontalen Zinkboden wasserdicht mit der inneren oder Hauptpfeife verbunden. Diese doppelte rectanguläre Pfeife stimmte nun t i e f e r als die einfache von gleicher Länge.

Die freie einfache Zinkpfeife war um 0,77 eines halben Tones höher als das *fis* der Normalscala; die doppelte war dagegen nur mehr 0,48 eines halben Tones über *fis*. Beim Tönen gerieth die äussere Pfeife in starke, sogar sichtbare Vibrationen.

Der Zwischenraum zwischen beiden Pfeifen wurde nun langsam mit Wasser gefüllt. Der Ton war anfangs stark; mit dem Höhersteigen des Wassers begann sich aber die Octave des Grundtones zugleich einzumengen und zuletzt rasch wechselnd zu erscheinen, und als das Wasser 9,4 cm im Zwischenraum hoch stand, erschien statt des Grundtones die erste Oc-

tave, nämlich $\overline{g}$, wozu gerade ein Liter Wasser erforderlich war. Als sich das Wasser dieser Höhe näherte und die Octave wechselnd mit dem Grundtone erschien, reichte es hin, nur den Finger auf den oberen Rand der stark vibrirenden äusseren Pfeife zu legen, um die Octave ohne ihren Grundton erscheinen zu lassen. Sowie das Wasser in dem Zwischenraume höher stieg, erschien der Grundton wieder rein, aber in solcher Fülle, wie ihn die einfache Pfeife nie gab. Ich goss nun so lange Wasser zu, bis der Wasserstand über 30 cm von dem Boden des äusseren Prismas gerechnet, oder der äusseren Pfeife erreicht hatte; und nun begann die Doppeloctave mit dem Grundtone abwechselnd wie bei der ersten Octave zu erscheinen, bis die Doppeloctave bei einer Wasserhöhe von 36,3 cm rein und vollkommen klar erschien. Beim weiteren Eingiessen von Wasser machte die Doppeloctave bald wieder dem Grundtone Platz, der wieder sehr kräftig erschien; allein der Grundton war nun um nahezu einen halben Ton, 0,917 eines halben Tones, höher geworden.

Der Zwischenraum, den das Wasser füllte, wurde nun mit Gypsbrei ausgefüllt. Da sich der Gyps wasserbindend und erstarrend erhitzt, so konnte die Tonhöhe während des Erstarrens nicht gemessen werden, indessen noch, ehe die Pfeife ganz erkaltet war, hatte der Ton noch nicht die Tonhöhe einer gleichen cylindrischen Pfeife erreicht, von welcher sogleich die Rede sein wird.

Die Doppelpfeife stimmte nach dem Erkalten um eine Vibration höher als das *gis* unserer Scala, das $\bar{a}$ zu 870 Vibrationen genommen. Die mit Gyps ausgefüllte Doppelpfeife war dennoch um 0,856 eines halben Tones höher geworden, als die mit Wasser gefüllte Doppelpfeife, und 1,77 eines halben Tones höher als die freie Doppel-Zinkpfeife. Dagegen war der Ton der Doppelpfeife mit der Wasserwand voll und rein klingend, der Ton der Gypswand ist mager und erdig geworden; er verlor vollkommen den vollen starken, runden Klang der Wasserwand.

Wir sehen hier, welch gewaltigen Einfluss das Pfeifenmaterial nicht allein auf die Quantität, d. i. die Tonhöhe, sondern auch auf Qualität ausübt.

Das Material des Pfeifenkörpers verändert also den Ton nicht allein in seiner Höhe und Tiefe, sondern es ändert den Ton auch bedeutend in seiner Qualität. Der Ton der aus Wasser bestehenden Pfeifenwand mit den so leicht verschiebbaren Molecülen des Wassers giebt einen ungemein runden, vollen Ton, die Gypswand dagegen einen matten, magern, trockenen Ton ohne allen Sang.

Beim vollen Erkalten hatte dennoch die Doppelpfeife nicht ganz die Tonhöhe einer ihr gleichen cylindrischen Pfeife erreicht; sie war um 0,23 eines halben Tones niederer, deshalb besass sogar die Gypswand noch immer eine bestimmte Elasticität.

Dieser mächtige Einfluss des Materials, das die vibrirende Luftsäule natürlich als vibrirende Luftsäule möglich macht, der grosse Einfluss dieser Umhüllung erklärt uns, was bisher durch keine Hypothese auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zu erklären war. Ich will hier nur die gewaltige Tonmacht und den Klang der Thierstimmen und Menschenstimmen berühren, eine Tonmacht, die sich durch keine bisher versuchte mechanische Vorrichtung auch nur annähernd erreichen liess.

Wir werden über diese Verhältnisse sogleich näheren Aufschluss erhalten.

Ich liess nun cylindrische Pfeifen von demselben Inhalte des Querschnittes nämlich zu 2749,5 qmm area anfertigen, im Uebrigen aber ganz von denselben Dimensionen, wie die rectanguläre; da aber, um eine Fläche des Labiums erhalten zu können, das flache Labium der cylindrischen Pfeife eine Chorde dieses Kreises bilden musste, so war das Labium und der Aufschnitt nur 44 mm breit, während das Labium der rectangulären Pfeife 48 mm Breite besass. Der Aufschnitt war also um 4 mm enger, was den Ton der Pfeife nothwendig vertiefen musste.

Wenn ich die Breite des Labiums unserer Normal-Holzpfeife um 4 mm verengte, so sank der Ton um 0,185 eines halben Tones, und man könnte nun schliessen, dass auch die cylindrische Pfeife in demselben Verhältnisse deshalb tiefer stimmen werde als die Holz- oder rectanguläre Zinkpfeife. Allein der Versuch lehrt, dass die cylindrische Pfeife allen Erwartungen entgegen höher stimmte als die Holzpfeife, und zwar stimmt sie um 0,519 eines halben Tones höher als die ihr im Inhalte ganz gleiche Holzpfeife und um 0,809 eines halben Tones höher als die quadratische Zinnpfeife.

Nun wurden cylindrische Pfeifen aus Blei und Zink nach denselben Dimensionen, gleich der cylindrischen Zinnpfeife, gemacht; diese stimmte in Allem gleich hoch mit der cylindrischen Zinnpfeife.

Wir lernen hieraus noch ferner, welchen Einfluss sogar die Form des Materials, aus welchem die Pfeife geformt ist, auf die Tonhöhe ausübt. In cylindrischen Pfeifen ist der Ton bei gleicher Dimension in Bezug auf seine Höhe und Tiefe immer derselbe. Der Querschnitt des Cylinders ist nämlich ein Kreis. In einem Kreise liegen natürlich alle Theile des Umkreises in derselben Entfernung vom Mittelpunkte; jeder Stoss durch einen Radius nach dem Umkreise hin findet seinen Gegensatz durch den Gegendruck im Radius von der entgegengesetzten Seite aus; eine einseitige Einwirkung der vibrirenden Luftsäule auf den Cylinder ist deshalb nicht möglich. Bei einem Prisma sind die Verhältnisse ganz anders. Hier ist der Querschnitt ein Rechteck und eine elastische Gegenwirkung beim Stoss gegen einander entgegenstehender paralleler Wände findet höchstens in den Diagonalen der vier Ecken des Rechteckes statt. Die Fläche der einen Seite des Rechtecks wird natürlich nach der Mitte ihrer Seite hin einem Drucke und Stosse immer mehr nachgebend elastischer, und deshalb wirkt die Elasticität dieser Wände störend auf die Vibrationen der Luftsäule ein. Die Tonhöhe ist hier deshalb immer im Allgemeinen eine zusammengesetzte Grösse, aus der Vibration des Luftprismas und der Transversalschwingungen der Wände des rectangulären Pfeifenkörpers bestehend. Auch bei dicken Seitenflächen macht sich das Mitschwingen der Seitenwände noch immer bemerkbar; denn obgleich die Wände der Holzpfeife 1 Decimeter dick sind, so macht sich die Elasticität dieser Holzflächen noch immer bemerkbar; denn die Holzpfeife stimmt noch immer tiefer als die cylindrische Pfeife von gleichem Luftinhalte, wie wir bereits gesehen haben.

Auch die über 2 cm dicken Gypswände besitzen noch immer nicht Widerstandsfähigkeit genug in Hinsicht auf eine cylindrische Pfeife; denn auch die Gypspfeife von gleichen Dimensionen erreicht die Tonhöhe der Zinnpfeife nicht, wie wir bereits erläutert haben.

Wenn das Verhältniss der Schwingungen dieser Wände des Pfeifenkörpers zu den Schwingungen der Luftsäule ein grosses ist, wirkt die Vibration der Wände auf die Schwingungen der Luftsäule blos störend und verlangsamend ein, wie wir dies am meisten bei unserer rectangulären Zinkpfeife bemerkt haben. Wird aber das Verhältniss zwischen den Schwingungen der Wände des Pfeifenkörpers und der vibrirenden Luftsäule kleiner, so wirkt der Einfluss der schwingenden Wände so störend auf die Schwingungen der Luftsäule, dass nicht selten die Entstehung eines klaren musikalischen Tones verhindert wird. Wir sehen dies an der tiefsten Pfeife, der sogenannten 32füssigen unserer grössten Orgeln leider nur zu oft bestätigt. Es existiren wenig 32-Fuss lange Pfeifen, welche ihren 32Fuss-Ton klar und bestimmt angeben. Vogler sagt: er habe fast nie

von einer Pfeife, die über 16 rheinländische Fuss Höhe hatte, einen entschieden wahren Ton, statt dessen nur ein gewisses Summen gehört; daher die Versicherung der Organisten, der 32-Fuss mache erst seine Wirkung, wenn man seine Octaven 16-Fuss und 8-Fuss dazu zieht. Auch ich habe früher nie von den 32füssigen Pfeifen einer Orgel einen wirklich klaren, entschiedenen 32-Fusston gehört. Walker in Ludwigsburg war der erste, der bei der Münchener Industrie-Ausstellung ein 32füssiges C ausgestellt hatte, dessen Ton mit seinen Aliquottheilen auf 1000 Schritte Entfernung vom Glaspalaste schon hörbar war. Walker hatte den Grund der früheren Misserfolge und seines gegenwärtigen Gelingens ganz richtig gefunden. Dieser Grund liegt, wie wir soeben entwickelt, darin, dass der grösste Theil der 32füssigen Pfeifen in unseren Orgeln viel zu schwache dünne Wände besitzt, dieselben also, wie Vogler sich ausdrückt, nur figurirend sind. Walker baute seine Pfeifen cylindrisch aus starkem Holz und überzog sie dicht mit Zinn. Die 32füssigen Pfeifen aus Zinn, wie sie z. B. in der berühmten Orgel zu Weingarten in Schwaben, in den Eckthüren der Orgel stehen, die aus der Front hervorragen, besitzen vor Allem ein viel zu schwaches Oberlabium, als dass sich hier ein entschiedener Ton bilden könnte, wenn auch die Pfeifen die gehörige Metalldicke besässen. Auch die grosse prächtige 32füssige Zinnpfeife von nahezu 60 cm Durchmesser in der Domorgel zu Luzern ist gleichfalls viel zu dünn, und der berühmte Schweizer Orgelbauer Haas hatte, bei der Umwandlung der alten Orgel in die gegenwärtige grossartige neue, alle Mühe sie nur einigermaassen zur Ansprache zu bringen.

(Fortsetzung folgt.)

Scheffel's „Trompeter von Säckingen" und die verschiedenen Compositionen seiner Lieder.

Viele haben sich schon an diese wundervollen Gedichte gewagt und es liegen mir selbe von C. G. P. Grädener, G. Henschel, Hugo Brückler, H. Riedel und endlich R. Metzdorf vor. Zwar noch manche andere, über die ich aber lieber schweige, da schade um jedes geschriebene Wort wäre.

Also Herr Professor Grädener! Die Gesänge sind dem Dichter gewidmet und bei Litolff in Braunschweig erschienen. Aber die Widmung ist nur am Titelblatt; mit Herzenswonne und Jugendlust ist der Componist nicht daran gegangen und das verlangen die Gedichte unbedingt — alle Hingebung eines begabten Mannes würde knapp ausreichen, um die Musik zu diesen Liedern zu schreiben. — Wenn man aber bedächtig und ruhig zu Werke geht, begreift man die Freude nicht, »dass er kein Schreiber ward«, und diese Freude sprudelt aus jeder Zeile der Gedichte.

Am besten ist noch No. VI »Nun schreit ich aus dem Thore«. Im Ganzen kommt es einem vor, als wenn Jemand über verlorne Jugend Trübsal blase; bei Gott, das ist keine Jung Werner-Stimmung, und es thut uns leid um die viele Mühe, die der begabte Veteran sich gegeben.

G. Henschel: erschienen bei Simrock in Berlin (für Barytonstimme).

Gute Musik und viel Fleiss, doch auch hier wird man nicht froh; — zum Singen gut geschrieben, aber eine Sucht vernünftig zu bleiben und nur bedacht sein, wie der Sänger mehr Wirkung erzielt, ohne auf einen wahren Ausdruck und eine tiefere Auffassung zu sinnen — zwei im Liede so unentbehrliche Factoren.

Was in dem Opus an kräftigen Liedern ist, klingt ans Rohe, was trüb und schmerzlich klingen soll, klingt — öde, fast langweilig, obwohl man mit der Factur zufrieden sein muss, ein Zug, der mehr praktische Kenntniss als wahre Stimmung verräth. *)

Hugo Brückler: Op. 1 bei Kahnt in Leipzig. Op. 2 bei Hoffarth in Dresden.

Op. 1. Fünf Gesänge für Barytonstimme, wundervolle, tiefempfundene Lieder, die man nicht genug empfehlen kann, eines schöner wie das andere, man kann jedes für das beste halten; wer eine Barytonstimme besitzt, findet zugleich Gelegenheit, dieselbe aufs beste entfalten zu können.

Op. 2. Neun Gesänge. 1. Heft: »Zwei Gesänge Margaretha's«. Es sind dies Lieder für hohe Stimme, sehr schön im Detail, aber nicht so ins Volle und Grosse gedacht, wie die früheren Gesänge, doch allen singenden Damen zu empfehlen. — 2. Heft: »Gesänge Jung Werner's« für Baryton. Man sieht darin ein Streben sich selbst zu überbieten, was in gewisser Beziehung schadet, nämlich die Begleitung überwuchert den Gesang förmlich in manchem der Lieder. Ausnahmen davon machen: No. 1. Maiennacht, No. 3. Am Klippenstrande und No. 5. O Römerin, welche sich dem Op. 1 würdig anreihen. Die Wahrheit des musikalischen Ausdruckes ist frappirend und ein jugendlich munterer und doch männlicher Zug giebt dem Ganzen ein höchst anziehendes Gepräge, so dass wir für Verbreitung der Gesänge mit Freuden das Unserige beitragen möchten.

H. Riedel: Lieder Jung Werner's und Margaretha's.

Schwer wird es einem, auf die früher besprochenen Werke diese überhaupt vorzunehmen.

Werner, ein lyrischer Tenor, jammert und flötet in sehr süsslichen Weisen — vielfach oft Gehörtes wieder; Margaretha will ihm durchaus nichts nachgeben und im Eifer des Singens, gerathen sie am Ende in ein allersüssestes Duett: »Linddunftig hält die Maiennacht«, ein Lied, welches wohl als erster Gesang Werner's besser passte. Es wäre traurig, wollte ich ins Detail gehen, welches takt- und stellenweise wohl angenehm berührt, aber in der Auffassung nichts bietet, was der Rede werth wäre. Am ansprechendsten ist noch ein Gesang Margaretha's »Jetzt zieht er hinaus«, doch ist selbst dieser so versüsselt, dass nur jene grösseren Kreise daran Geschmack finden werden, unter welche ich nicht die Ehre habe mich zu zählen.

Endlich Richard Metzdorff: Op. 31. 12 Lieder Jung Werner's, 3 Hefte. Op. 32. Werner's Lieder aus Welschland.

Merkwürdig ist es, dass jeder die Sache anders anpackt. So auch Herr Metzdorff; ihm erschien dieselbe nicht schlicht, sondern er liess sich zu einer sehr anspruchsvollen Arbeit verleiten. Das Clavier sowohl als der Sänger müssen der Besten zwei sein, wenn sie das Ganze, wie sich's der Componist denkt, bewältigen wollen.

Op. 31 Heft 1 enthält, mit Ausnahme von No. 5 »Frau Musica«, lauter sehr schwer executirbare Gesänge; ausserdem ist in den meisten eine Ueberreiztheit der Harmonisirung bemerkbar und eine Vorliebe für chromatische Gänge, ein fortwährendes Alteriren der Accorde, welches unnöthig aufregt und so eine Unruhe erzeugt, die den Texten ganz entgegen steht. Dasselbe gilt vom 2. und 3. Heft, und nehmen wir No. 6 »Die Raben und die Lerchen« im 2. Heft noch aus.

Das viele Gute, welches in den Liedern steckt, werden Wenige herausfinden, weil es eben unter so complicirtem und vielem unnöthigen Drum und Dran vergraben ist. Dies ist eine

*) Der gestrenge Herr Kritiker wird den Werth einer gesanglichen Composition, die sich gut singen lässt, sicherlich nicht unterschätzen, um so weniger, da jetzt grosse Mengen von Noten an den Tag kommen, von denen niemand sagen kann, für welches Instrument sie eigentlich geschrieben sind. *D. Red.*

Warnung für alle jungen Componisten; eine Warnung vor jener Richtung, welcher Herr Metzdorff auch zugeschworen scheint und welche lehrt: der Einfachheit aus dem Wege zu gehen, sich schrankenlos, maasslos nach Lust und Können der Inspiration zu unterwerfen und die ruhige Klarheit der gereiften Anschauung nicht gebührend zu achten, ja selbst zu verspotten. Nun — jeder wird früher oder später klug und trägt dann geduldig die Folgen der Jugendsünden und Irrungen, die der Oeffentlichkeit mit angehören, als gedruckte Werke.

Ad. Wall.

Besprechung neuer Werke.

(Von **Ad. Wall.**)

Josef Gänsbacher, Fünf Lieder. Op. 3. Wien, Gutmann.

In denselben giebt sich eine ernste mit den neuesten Schaffungen gut vertraute Künstlernatur kund, jedoch mangelt es an Frische der Erfindung, die gerade im Liede von grösster Nothwendigkeit ist, da hier die sogenannte gelehrte Musik allein zum wenigsten am Platze ist.

No. 1. *Agnes* in Des-dur schlägt einen weichen Ton an und hält diesen bis zur Hälfte des Liedes fest, dann aber kommt ein Stückchen Durchführung, vulgo transponiren in recht unverwandte Tonarten sowohl für Sänger wie für Begleiter, uninteressant. Der Schluss verrinnt anmuthig in Sand. No. 2 ist nicht erwähnenswerth. No. 3. Frühlings-Tod, ein zweistrophiges trauriges Klageliedchen, nicht übel, obwohl Fehler in der Phrasirung wie:

Warum, o Lüfte, flüstert ihr — so bang, durch alle Haine weht die Trauerkunde

und ähnliche andere, die beim Vortrag zum Verständniss eines Gedichts nicht verhelfen; das vierte ziehe ich den übrigen, trotz eines zu ausgedehnten Schlusses weit vor, es ist einfach, sanglich und gut aufgefasst und heisst »Traurige Wege, eine Kirchhofs-Stimmung«. Vom letzten sei nur kurz gesagt, es ist von allen das schwächste.

Heuberger, Fünf Lieder. Op. 5. Wien, Buchholz & Diebel.

Dieser Vollblutmusiker erfreut in seinen Gesängen durch grosse Wahrheit des Ausdruckes, ist sich aber über clavieristische Mittel, die zum Liedercomponiren gehören, nicht ganz klar, denn es wimmelt von abnormen Schwierigkeiten. Auch z. B. in No. 1 »A n m e i n e r T h ü r, d a b l ü h e n d e r Z w e i g«, Gedicht aus dem »Rattenfänger« von W o l f, wäre eine ruhigere Fortführung anpassender — es geht daselbst nämlich ein Moduliren an, in der zweiten Hälfte des Liedes, das man plötzlich mitten im Tristan sich versetzt sieht; ein sehr bedenklicher Casus. — Die Bildung seiner Melodien ist keck zum Anfang, aber gezwungen im Weiterführen. Für kleinen Kreis sind die Sachen empfehlenswerth und wird mancher sich hingezogen fühlen.

Carl Schön. Neun Gesänge aus Amaranth von Redwitz. Wien, Th. Rettig.

Als Vorbild in der Form diente ihm Schumann's Frauenliebe und Leben; das wäre ja ganz schön, wenn wir mit dieser äusseren Form bei einem Opus genug hätten, aber wir wollen mehr. Es ist ein junges, zartes Talent ohne vielen Sturm und Drang, aber auch ohne jene noch höhere Geklärtheit, die man bei solchen Unternehmen voraussetzt. Als Cyklus ist das Opus werthlos; einzelne Gedichte: No. 1. »Es muss ein Wunderbares sein« und das letzte »So komm«, sind anspruchslose Feldblumen; aber genügt dies? wir geben dem hoffentlich jungen Musiker den Rath, künftig lieber weniger in ein Opus, aber mit mehr Aufopferung seines Könnens zu geben.

Franz v. Holstein, Lieder aus Wolf's »Rattenfänger«. Op. 39. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Gott sei Dank, wieder einmal Lieder zum Singen und nicht zum Kritisiren. Was er gab, er schöpfte es aus vollem Herzen. Die Lieder, drei Hefte bei E. W. Fritzsch in Leipzig erschienen, sind frisch, übermüthig, kräftig, andere traurig und klagend, wie es die Situation erfordert, leicht spiel- und singbar und voll Melodien meist im Volkstone. Besonders zu empfehlen sind W a n d e r l i e d, D e s P a p s t e s S c h l ü s s e l, R o t h h a a r i g i s t m e i n S c h ä t z e l e i n, W i l l e k o m, H u n o l d ' s W e r b e - l i e d, G e s t ä n d n i s s und W u l f f ' s S c h m i e d e l i e d.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Ernst Perabo. Scherzo für das Pianoforte. Op. 2. Preis 2 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Als zweites Werk immerhin annehmbar. Aussergewöhnliches steckt nicht darin, aber was es zu sagen hat, sagt es schon recht fliessend und damit wollen wir uns einstweilen zufrieden geben. Dem Inhalt entsprechend hätte es übrigens etwas kürzer ausfallen dürfen. Es lässt sich ziemlich bequem spielen.

Iver Holter. Bagatellen für das Pianoforte. Op. 2. Preis *M* 2,30. Offenbach a. M., Joh. André.

Wiederum ein Opus 2. Die fünf Bagatellen des Heftes klingen, als rührten sie von einem Ausländer her, doch haben wir aus ihnen die Nationalität des Verfassers nicht feststellen können. Auch an dieses Opus 2 legen wir keinen strengen Maassstab, denn was dem Einen recht, ist dem Andern billig. Wir beschränken uns darauf, dem Verfasser den wohlgemeinten Rath zu geben: er möge in Zukunft darauf bedacht sein, immer Frisches, Kerniges zu liefern und vor allem Verblasstes sich sorgfältig hüten. Einiges Anziehende liegt in den Stücken, aber es kommt nicht zu rechter Geltung. Technische Schwierigkeiten haben wir nicht gefunden.

Heinrich Henkel. Zwei leichte Sonatinen für den Unterricht im Clavierspiel. Op. 51. Pr. *M* 1,80. Offenbach a. M., Joh. André.

Zwei freundliche und für angehende Spieler brauchbare Sonatinen, werth, Lehrern wie Schülern empfohlen zu werden.

Robert Keller. Zwei Paraphrasen über beliebte Lieder. No. 1: Grädener, C. G. P., Op. 44 No. 6 »Abendruhe« Pr. 1 *M* 50 *Pf*; No. 2: Herm. Levi, Op. 2 No. 6 »Der letzte Gruss« Pr. 1 *M* 50 *Pf*. 1879. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

An Salonmusik der Art, zu welcher auch diese Lied-Paraphrasen gehören, pflegt man höhere künstlerische Anforderungen nicht zu stellen. Wir beschränken uns deshalb darauf, die beiden Stücke anzuzeigen, ihnen Spieler zu wünschen und zu bemerken, dass sie nicht gar schwer auszuführen sind.

Frdk.

Berichte.

Kopenhagen, 6. September.

Ant. Rée. Seit dem 4. d. Mts. erlebten wir hier »eine Reihe von schönen Tagen« oder vielmehr von schönen Concertabenden, die im Tivoli stattfanden, woselbst der Basssänger und Impresario C. Behrens nebst den Damen Trebelli and Eneqvist und den Herren Vaichari (Bariton), Jaqninot (Violinist) und Cowen (Pianobegleiter) zu wiederholten Malen auftraten. Selbstverständlich bildete die Trebelli den Centralpunkt dieser Concerte, die jeden Abend, und es gab deren drei, von ca. 7000 Menschen besucht waren. Die beregte Diva scheint aber auch als Sängerin die göttliche Gabe, unverwüstlich zu sein, zu besitzen; trotz des nicht gar jugendlichen Alters hat die Stimme nämlich noch immer einen ungewöhnlichen sympathischen Klang, und der Vortrag ist noch wie früher ganz Feuer, ganz Seele. Zu diesen schönen Eigenschaften gesellt sich eine voce spiccata (Deutlichkeit in Betreff der Wiedergabe der Töne) und eine voce intonata e pastosa (reine und volle Stimme), wie man sie nur selten antrifft. Kein Wunder deshalb, dass die Kopenhagener zur Zeit ganz trebellisch gesinnt scheinen. Uebrigens gewannen auch die anderen Theilnehmer an den beregten Concerten vielen Beifall. So z. B. hatte Herr Behrens grossen Erfolg mit seinen Vorträgen (*Se vuol ballare* aus »Figaro« und *Nu er det Natt*), und die Eneqvist, eine schwedische Sängerin, erreichte ähnlichen Erfolg durch den Vortrag schwedischer Volkslieder und verschiedener Opernarien, in welchen, was die Arien anlangt, sie als Coloratursängerin glänzen konnte. Auch der Violinspieler Jaqninot, von welchem oben die Rede war, hat gefallen. Sein Spiel hat viele der guten Seiten der französischen Schule, deren Hauptmerkmale, ausser den technischen Vorzügen, wohl deutliche Phrasirung, Ausdruck und Eleganz sind.*)

Heute Abend giebt die beregte Concertgesellschaft ein grosses Concert in Malmö (Schweden) und morgen Abend wird dieselbe sich im hiesigen Casinotheater verabschieden.

Eine bekannte schwedische Sängerin, Louise Pyck (aus Finnland gebürtig), die in der letzten Saison in London mit Beifall aufgetreten ist, gedenkt binnen Kurzem ein Concert hier zu geben. In demselben werden wir eine andere Schwedin, Fräulein Meier (Violinistin) zu hören bekommen. Dieselbe hat meines Wissens ihre Ausbildung hauptsächlich in Deutschland erhalten.

Die Saison morte ist also jetzt ganz lebendig und sie wird es um so mehr werden, als der dänische Pianist Friz Hartvigson (in London wohnhaft) sich jetzt hier aufhält und aller Wahrscheinlichkeit nach vor seiner Abreise vor die Oeffentlichkeit treten wird.

Im königlichen Theater wird »Rigoletto«, und zwar in deutscher Sprache, binnen einigen Tagen zur Aufführung gelangen; zufällige Umstände haben diese Aufführung verzögert. Ein langes Leben wird man wohl diesem weniger glücklichen Producte der Verdi'schen Muse nicht prophezeien können.

In Betreff auf Theater- und Opernwesen sei noch hinzugefügt, dass der oben genannte Opernsänger, C. Behrens, soeben, laut Nachrichten aus London, von Malpieson engagirt worden ist, in der italienischen Oper in New York aufzutreten und zwar gleichzeitig mit der Etelka Gerster.

*) Geneigte Leser werden sich vielleicht erinnern, dass ich in dieser Zeitung (Nr. 43) einer Reihe älterer oder früherer Violinspieler gedacht habe, deren Namen theilweise verschollen sind; es seien dieser Liste noch die Namen Fodor und E. Wolff hinzugefügt.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **(Kretschmer's Oper „Heinrich der Löwe“ in Hamburg aufgeführt.)** Eduard Kretschmer's zweite, für uns neue Oper »Heinrich der Löwe« zog am 12. Sept. mit ehrenvollem Erfolge über die Bühne des Stadt-Theaters. Die zuerst in ruhiger und kühler Prüfung vor dem unbekannten Werke stehenden Zuhörer wurden allmälig lebendiger und wärmer; der Beifall mehrte sich mit jedem Acte, nach dem dritten schwoll er mächtiger an, die Anwesenden verlangten den Componisten zu sehen; beim letzten Fallen des Vorhangs befand sich das Haus in sehr animirter Stimmung, es rief mehrmals den musikalischen Helden des Tages, um ihm für seine schöne That zu danken. Die mit der fortlaufenden Aufführung anwachsende Zustimmung stand in Wechselwirkung mit der sich in jedem neuen Acte mehrenden künstlerischen Bedeutung des Werkes, das in seinem Anfange breit und schwer anhebt und auch an Einförmigkeit des Charakters und Klanges leidet. Diese wird später beseitigt durch grössere Mannigfaltigkeit des bühnlichen Lebens und eine gefälligere und glänzendere Tonfärbung mit manchen ursprünglichen, einer abgeschlossenen Individualität angehörenden Zügen, nach denen man sich früher schon sehnte, deren anfängliches Nichtvorhandensein man dem von einem bühnengewaltigen Manne gegen sein Wissen und seinen Willen abhängigen Sohne der Jetztzeit nicht schwer anrechnen darf. Wie dem auch sei, Eduard Kretschmer gab in seiner neuesten Oper mannigfache wiederholte Beweise von seinem Berufe eines dramatischen Tonsetzers und er würde sie vielleicht in noch eminenterer Weise geliefert haben, wenn ihm ein sorgfältiger gegliedertes, in den Charakterzeichnungen der einzelnen Gestalten fertigeres Textbuch mit schwunghafterer Diction zur Verfügung gestanden hätte, wie die zuerst von ihm componirten »Folkunger« von dem bühnenkundigen, federgewandten, die technisch-literarischen Künste für ein Theaterstück völlig beherrschenden Mosenthal. Der grosse Dichter-Componist unserer Tage reizt strebsame, ehrgeizige Gemüther zur Nachahmung, unter diese stellte sich auch Eduard Kretschmer, der seinen »Heinrich den Löwen« als sein ganzes, unbeschränktes Eigenthum in Wort und Ton der Welt übergeben wollte. Er hat mit noch ungeübter Hand und als ein Halbeingeweihter in die schweren Künste der Technik des Dramas Beachtenswerthes oder doch Vielversprechendes geleistet, zum Nachtheil gereichte ihm das Uebergewicht der musikalischen Fähigkeiten und Absichtlichkeiten, durch welche die Poesie zur dienenden Magd, zur Herbeischafferin eines Wort- und Scenenmaterials für den Aufbau wirksamer bühnlicher Musikgebilde nach vorhandenen und erprobten Mustern bestimmt wurde. Diese erklärliche und verzeihliche Einseitigkeit verleitete zu losem Gefüge der Handlung; sie stellte nicht die Bedingung einer getreuen Durcharbeitung des historischen Stoffes und enthob von der scharfen Charakteristik der einzelnen Figuren des Dramas und von einer logischen Wechselwirkung derselben untereinander.

Berühren wir in dem Folgenden in einigen Sätzen das Buch der Oper. Kaiser Friedrich Barbarossa liegt mit seinen deutschen Heerhaufen vor Rom; die ersten Scenen stellen dar, wie die besiegte Stadt sich ihm zu Füssen wirft. Das Buch giebt als Zeit kurz und bündig die Mitte des 12. Jahrhunderts an, und wahrscheinlich ist der grosse Siegestag des 18. Juni 1155 gemeint, womit freilich nicht die im vierten Acte sich vollziehende Belehnung Heinrichs des Löwen mit dem Herzogthum Baiern übereinstimmt, die schon 1154 vor dem Römerzuge erfolgte. Der wahrhafte geschichtliche Herzog hat sich wirklich an diesem denkwürdigen Tage ausgezeichnet und es ist angebracht, dass ihm der Kaiser, wie es in der Oper geschieht, vor dem ganzen Heere dankt. Vor diesen Ehren erzählt der Herzog als liebeglühender Troubadour den Waffengenossen die Geschichte des um seinen Helm gewundenen, als schützender Talisman geltenden Schleiers; er ist ein Geschenk, eine Mitgabe ins Feld von der schönen, heiss verehrten Gattin. In die rauschenden Klänge der Siegesfreude tritt der böse (warum?) Astoc, ein stummer Bettler ein, dem die allbewältigende Majestät des Kaisers plötzlich die Sprache wiedergiebt. Der Bettler wird jetzt zum Propheten der Zukunft: er stellt sich auf deutsch-patriotischen Standpunkt, verweist dem Kaiser die italienischen Gelüste, weissagt ihm den Untergang im Kreuzzuge und seine Verbannung als Zukunfts-Einheitsgespenst in den Kyffhäuser, aus der ihn nach langen Jahrhunderten ein mächtiger nordischer Aar erlösen wird, unter dessen Fittigen deutsche Einheit und Freiheit erstehen werden. Diese Berufungen an den modernen deutschen Patriotismus wiederholen sich mehrmals bei passender Gelegenheit; sie ehren den Dichter, fügen sich aber nicht in eine Zeit, welche ihren Rausch überwunden und mit Nüchternheit, fast mit Verstimmung die staatlichen Zustände betrachtet. Der im ganzen Buche mit hausväterlicher Biederkeit sich verhaltende Kaiser, das Gegentheil des grossen geschichtlichen Rothbart, erzürnt sich über den frechen und doch so wohlmeinenden Weissager; er achtet nicht den heiligen Wahnsinn des Propheten und befiehlt die Verjagung des Beleidigers der Majestät. Astoc wird weggetrieben, um nie wieder in der Handlung zu erscheinen; er war nur Bühnenbehelf zu einer musikalischen und dramatischen Episode. Der junge Heinrich der Löwe, ebenso heissblütig in der Politik wie in der Liebe, protestirt gegen die Austreibung des Bettler-Sehers, dessen Ansichten er theilt und welche er rücksichtslos, wie er wirklich im Leben war, vor dem Kaiser wiederholt, der den wahrheitsliebenden Reichsfürsten vor Gericht zu stellen befiehlt und ihm das Schwert abfordert. — Der zweite Act versetzt den Zuschauer in die Burg Heinrichs des Löwen, wo dessen trautes Gemahl Clementina wie eine zweite heilige Elisabeth als Trösterin der Armen haust. Ihr stilles Sinnen und Sehnen unterbricht Heinrich's Waffengefährte Konrad von Wettin, welcher als Pilger in die Burg eindringt, um der Herzogin die Kunde von des Gatten Gefangenschaft und möglicher Verurtheilung zu bringen. Die

zarte Frau fasst den heldenmüthigen Entschluss, zum bedrängten Geliebten zu dringen und den Kaiser durch die Macht ihrer Schönheit und Lieblichkeit zu versöhnen. Als sie heimlich in der Dunkelheit mit Konrad entweicht, wird sie von der Intriguantin Irmgard, der verwittweten Schwägerin und der unbefriedigten Rivalin um die Liebe Heinrich's, bemerkt; die Böse freut sich der vermeinten Untreue der gehassten Bevorzugten und ruft der Scheidenden freudige Racheschreie nach. Während des ganzen zweiten Actes giebt sie ihrem Hasse Ausdruck, aber stets für sich, in einsamer Schleicherei, ohne in Berührung mit Jemanden zu treten oder gleisserische Worte, wie Eglantine oder Ortrud, mit der Nebenbuhlerin zu tauschen. Diese Figur ist leider und bleibt bis zum Ende das Product einer beginnenden dramatischen Autorschaft; der Musiker war nicht vermögend, ihr Leben einzuhauchen. Im dritten Acte sehen wir den Kaiser in seinem Zelte vor dem belagerten Ancona; es erfüllen ihn sentimentale Gedanken als Rückerinnerung an die fatale Prophezeiung. Da tönt hinter der Scene ein deutsches, empfindsames Rheinlied, das des weichgestimmten Kaisers Herz tief rührt; er gebietet Konrad von Wettin den Sänger einzuführen, damit er in der Nähe des Liedes sich erfreue. Es erklingt der zweite Vers. Dann nahen sich die besiegten und begnadigten Anconesen, um dem Kaiser mit festlichem Gepränge, Tanz und Geschenken ihre Unterwürfigkeit zu bezeugen. Der junge Sänger wird aufgefordert nochmals in die Saiten zu greifen, und der gerührte Kaiser verspricht ihm eine Gnadenbeweisung, welche von Clementine (denn diese ist der Sänger) angenommen wird, um die kaiserliche Verzeihung für den Gatten zu erringen. Der begnadigte Heinrich schwört dem Kaiser neue Treue; von ihm begehrt die nicht erkannte Gattin ein Stück des Talismans-Schleiers vom Helme, den sie um die Saiten der Harfe schlingt. Hier wäre das heroische Drama und die Liebesgeschichte eigentlich am Ende, denn Nichts steht der Entschleierung der weiblichen Heldenthat vor dem Kaiser entgegen, aber es ist noch ein vierter Act zur Entlarvung der Intriguantin angefügt. Der Kaiser besucht in diesem das Paar in dem Frieden ihrer Burg; er bringt väterliche Gesinnungen mit und fürstliche Gnaden: Die Belehnung mit dem Herzogthum Baiern. In den Festesjubel schreit Irmengard die schrillen Töne der Anklage von der Untreue der Gattin, welche diese auf der Stelle mit Hülfe des Zeugen Konrad von Wettin widerlegen könnte, aber sie zieht es vor, die Bestürzte zu spielen und von der Scene zu eilen, um mit der Harfe in den Armen, dem Schleier-Bruchstück daran, den Helm auf dem Haupte wieder einzutreten, das Rheinlied zu wiederholen und damit das Zeugniss ihrer Unschuld vor dem jetzt endlich sie erkennenden Gatten festzustellen. Die beschämte Irmgard ist vorher schon in aller Stille von der Scene gewichen.

Aus dem mitgetheilten Scenarium wird leicht ersichtbar, dass der Dichter eine Masse dramatisch-musikalischer Momente ineinander gereiht hat. Ihre Herstellung erfolgte meistens mit grossem Geschick, mit erkennbarem Streben nach der Tiefe, oft mit schlagender dramatischer Kraft, stets mit glänzender Tonfarbung, wofür alle Mittel der verfügbaren Werkzeuge angespannt werden. Der geistige Werth und die Ursprünglichkeit stehen nicht überall auf gleicher Höhe; sie erscheinen je nach der aus den Situationen zu holenden Begeisterung, nach der das geistige Schaffen jeden Augenblick influirenden Stimmung, nach der Präcision der Conception des Gedankens und der aus diesen sich ergebenden Gestaltung. Erfreulich ist die Zunahme des Gedankenschatzes und der Durcharbeitung mit jedem neuen Acte, deren dritter und vierter schönen, weiten Fluss, erhebliche Steigerungen und manches Originale aufweisen. Der erste Act macht sich in musikalischer und scenischer Aeusserlichkeit auffällig von Wagner'schen Mustern abhängig; die Melodienführung, die harmonische Grundlage dazu mit ihren unvorhergesehenen und oft nicht logisch motivirten Wechseln, der rhythmische Gang, das Colorit der Instrumentation führen unwillkürlich auf Lohengrin zurück, der überhaupt auch in der Zusammensetzung des dramatischen Personals, in einzelnen späteren Scenen demonstrativ gegenübertritt. Dass dieses natürlich unbewusste, für einen Sohn unserer Zeit schwer vermeidliche Aufgehen in den Geist eines Andern für unsern Componisten keine unabweisbare Nothwendigkeit ist, zeigen die späteren Acte, aber sie scheinen auch darzuthun, dass nicht das absolut Heroische das Bebauungsfeld des vorhandenen reichen Talentes ist, das hier nur in die Fusstapfen eines Vorgängers tritt, sondern das Lyrische, Naive und Sentimentale in der Dramatik, welchem in einzelnen Gesängen ein so liebenswürdiger, selbständiger Ausdruck wird, nicht minder auch in den Chören, die alle charakteristisch und stimmungsvoll gerathen sind und nur unter dem einzigen Vorwurfe eines Uebermaasses des Guten leiden. Es giebt ihrer im zweiten Aufzuge eine lange, den Fortgang der Handlung hemmende Reihe; offen gestanden erlebt man daran nur die Freuden einer Liedertafel und diese Freuden wiederholen sich, also auch die Stillstände im Drama, deren gedehnteste der vierte Act enthält, dessen grosse Ensemble aber zum Glück einen bedeutenden Gewinn an musikalischen Gedanken und technischen Künsten eines guten Componisten gewähren. Diese und andere oft recht fühlbar werdende Längen muss der Componist, wie sehr ihm auch jede Note ans Herz gewachsen sein mag, dem streichenden Rothstifte des Kapellmeisters und Regisseurs unterwerfen. Je schneller die Handlung vorwärts eilt, je gedrängter die musikalischen Schönheiten an einander sich reihen, desto lebensfähiger wird das Werk, und es giebt dann auch für den Zuschauer nur geringe Zeit das Buch kritisch zu zerlegen und über seine mögliche andere Gestaltung nachzudenken.

Der Componist beaufsichtigte die letzten Proben vor der Aufführung. Unter seiner Anleitung und unter der sicheren Führung des schon früher in Leipzig mit derselben Oper betraut gewesenen Herrn Kapellmeister Sucher gelangte die Oper zu einer Aufführung, welche den künstlerischen Absichten des Componisten gewiss entsprochen hat, durch deren guten Verlauf auch das sehr zahlreich versammelte Publikum auf die zahlreichen musikalischen Schönheiten des Werkes aufmerksam und dafür theilnehmend wurde. Herr Winkelmann blieb in seiner Darstellung dem in der Vorlage ihm zunächst als Liebhaber und demnächst als Helden übergebenen Heinrich dem Löwen treu; er hatte ausreichende Kraft für die heroischen Accente, angenehmen Tenorschmelz für die Sehnsucht und die Ergüsse seiner Liebe. Eine ritterliche Haltung und gefällige Lebendigkeit unterstützten die durch die Gesangskunst hervorgebrachten guten Eindrücke. Herr Kögel war nicht der heldenhafte, grosse Kaiser Rothbart der Geschichte, eher ein biederer Mann aus gutem Hause, den nur selten der Zorn oder die geistige Widerstandssucht aus dem Geleise bringt. Diese Ruhe der Erscheinung spiegelte sich ab in der Accentlosigkeit des Sängers, der seine so mächtigen Mittel nicht zur kraftvollen musikalischen Verklärung des grossen deutschen Kaisers aufwendete. Frau Sucher war eine liebliche, die Unschuld ihres Frauencharakters angenehm darlegende Clementine; ihr wichtiges und entscheidendes Lied klang freundlich und in herzlicher Einfachheit, freilich würde die dramatische Wichtigkeit des Gesanges mit grösserer Stimmkraft klarer geworden sein. Die böse Irmengard des Fräulein Borée litt in der Darstellung unter der Schwierigkeit der halbvollendeten Gestaltung der Figur, die in den unaufhörlichen Monologen des zweiten Actes in ihrem Alleinsein aller Mitwirkung zu bedeutsamer Entwickelung entbehrt. Als endlich im Schlussacte durch das Erscheinen der Clementine mit Harfe, Schleier und Helm und durch das Absingen des Liedes die Anklage hinfällig wird, darf die Irmengard nicht reuevolle Bewegung und Bestürzung verrathen, sondern nur Befremdung über das unerwartete, ihr im letzten Augenblicke noch unerklärbare Geheimniss, dessen Zusammenhang ihr nicht mitgetheilt wird. Ihr Abgang ohne Strafe ist unbefriedigend, aber er kann wenigstens durch die gehobene drohende Faust der Unversöhnlichen wirkungsvoll werden. Herr Krückl hatte in seinem Konrad von Wettin nur die Pflichten eines Erzählers und Vermittlers übernommen; der wackere Künstler erfüllte sie auf das gewissenhafteste. Herr Gura sprach und sang die prophetischen Worte des Bettlers in grosser Klarheit, mit heiligem Eifer und breiten, grossen Accenten. Der Eindruck der Erscheinung des Kaisers und das plötzliche Herausbrechen der Sprache können schärfer gezeichnet werden. Chöre und Orchester erfüllten in vollkommenem Maasse die nicht geringen Ansprüche der Composition. Die Inscenirung durch Herrn Hock erwies sich zweckentsprechend; sowohl die Einzelnen, als die kleineren Gruppen und die grossen Massen agirten lebendig und mit Verständniss der Situationen. (Hamb. Nachr. vom 13. Sept.)

✱ (Bödecker's Variationen Op. 8.) Ein jüngerer eifrig strebender Componist, Louis Bödecker in Hamburg, gab vor kurzem im Verlage von J. Rieter-Biedermann ein sehr beachtenswerthes Clavierwerk heraus: Variationen über ein deutsches Lied (Op. 8). Das einfache und edle Thema des Werkes ist wohl geeignet als Grundlage vielgestaltiger Veränderungen in Beziehung auf thematische Bearbeitung, rhythmischen Wechsel und melodische Umgestaltungen. Jede Variation hält den in den ersten Takten angedeuteten ästhetischen und musikalischen Grundzug getreulich bis an ihr Ende fest, jedoch nicht in steifer Beharrlichkeit in jeder Einzelheit, vielmehr mit manchen kleinen geschmackvollen, aus dem Sinne des Ganzen sich motivirenden Abweichungen, wie sie im Zuge der modernen Variationen-Kunst liegen. Die letzte, tempo di menuetto, breitet sich nach der Behandlung des Themas in einer freigestalteten, manche interessante Specialität enthaltenden Coda aus, die sich bis zu grosser Steigerung der materiellen und geistigen Behandlung des Grundgedankens emporhebt.

Berichtigungen.

In Nr. 36 Sp. 570 Z. 14 v. o. lies statt Einem: feinem.
Sp. 571 Z. 28 v. o. und Z. 8 v. u. lies statt Clavieren: Spielern.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. September 1879. **Nr. 39.** XIV. Jahrgang.

Ist die Lehre von dem Einfluss des Materials, aus dem ein Blasinstrument verfertigt ist, auf den Ton desselben eine Fabel?

Eine experimentale Untersuchung
von Conservator **Dr. von Schafhäutl.**

(Fortsetzung.)

2.

Wir hatten es bis jetzt zumeist nur mit dem einen Theile der Schwingungen des Materials zu thun, aus welchem der Pfeifenkörper besteht, der vom Anfang des Orgelbaues her bekannt war, dessen Einfluss auf den Ton und die Tonhöhe nun aber bisher sich nicht verändert hat.

Wer je eine tönende Orgelpfeife, sie mag eine Holz- oder Metallpfeife sein, berührt hat, wird sich wohl erinnern, wie kräftig die tönenden Pfeifenkörper vibriren, zittern. Von diesem Zittern in cylindrischen Pfeifen hängt indessen nicht sowohl die Höhe des Tones, als vielmehr die Qualität des Tones, die Tonfarbe ab. Abt Vogler gebrauchte hier einen sehr charakteristischen Ausdruck, wenn er sagt: Die Pfeifen müssen vom Winde gepackt werden. Man braucht die Orgelpfeifen nicht einmal zu berühren. Wenn bei einer Orgel die Principalpfeifen z. B. in die Fronte der tieferen Stimmung halber versetzt werden und einander zu nahe gekommen sind, so entsteht sogleich ein höchst störendes Schnarren der tönenden Pfeife, welche in ihren Schwingungen die nächste Pfeife berührt. Man kann sich durch die Hand sogar von der Qualität des Tones, den eine Pfeife giebt, überzeugen. Die Holzpfeife vibrirt am wenigsten, ihr Ton ist deshalb stumpf; die Zinkpfeife vibrirt am heftigsten, ihr Ton ist deshalb der stärkste und glänzendste. Auch die Pfeife aus dem unelastischen Blei vibrirt beim Tönen sehr bedeutend. Wir haben somit den unwidersprechlichen Beweis, dass das Material, aus welchem die Pfeife gebildet ist, sogar auf die Quantität des Tones bedeutenden Einfluss hat, was man bis jetzt gar nicht ahnte. Allein auch die Qualität des Tones ist je nach der Beschaffenheit des Materiales so verschieden, dass er auch einem nichtmusikalischen Ohre auffällt.

Der Ton der Holzpfeife ist kräftig aber stumpf; der Ton der Zinnpfeife dagegen am klingendsten, vollsten, der Ton der Bleipfeife kräftiger als der der Holzpfeife, aber nicht so klingend wie der der Zinnpfeife. Der Ton der Zinkpfeife ist frischer, kräftiger als der der Holzpfeife, etwas rauschend, nicht so vollklingend wie der der Zinnpfeife.

Ich will noch weitere Beweise aus dem Leben selbst über den Einfluss des Materials auf den Ton der Pfeifen anführen.

In der Orgel in der St. Michaelshofkirche zu München, die vor etwa anderthalb Jahrhundert von dem damals berühmten Orgelbauer Fuchs in Donauwörth erbaut, dann im Jahre 1814 durch Vogler selbst nach seinem Simplificationssysteme umgeschaffen wurde, befindet sich im unteren Manuale ein Bourdon, eine Labialpfeife, die den Charakter des reizendsten Fagotttones besitzt.

Als der bekannte Professor an der Würzburger Universität, Schöpfer und Dirigent der Musikschule in Würzburg, Dr. Joseph Fröhlich *) in der Michaelshofkirche zu München einem figurirten Hochamte beiwohnte, bemerkte er nach dem Ende des Gottesdienstes dem damaligen Organisten dieser Kirche, dem bekannten Kaspar Ett: »Hören Sie, Ihr Fagottist entlockt seinem Instrumente einen überaus reizenden Ton.« Ett lächelte und überzeugte ihn, den Ungläubigen, zuletzt durch den Augenschein, dass der Fagottist, der die reizenden Töne hervorbrachte, er selbst, der Organist, und mit ihm der Bourdon gewesen, den er gespielt. Fröhlich war bekanntlich ein sehr fein gebildeter Musiker, in seinen Anforderungen an die Musiker und ihren musikalischen Vortrag sehr häufig hyperkritisch und überhaupt äusserst schwer zu befriedigen. Dass sein Urtheil eher zu streng als zu mild gewesen, dies lag in der Natur des philosophischen Mannes.

Der Bourdon, der wirklich einen schönen Fagottton läu-

*) Joseph Fröhlich, Professor der Aesthetik und Pädagogik an der Universität Würzburg, ein ebenso ausgezeichneter, gründlicher Componist, als praktischer Musiker, ein tiefer Theoretiker, hatte das Musik-Institut in Würzburg als eine allgemeine Landesschule gegründet und neben mehreren ästhetischen Schriften ein umfassendes Werk: »Allgemeine Musikmethode« geschrieben, welches das ganze Gebiet der Musik behandelt und unter anderem eine höchst werthvolle Schule für alle musikalischen Instrumente enthält.

schend nachahmt, ist ein eng mensurirtes Flötenwerk: das Verhältniss der Breite zur Tiefe wie 1 : 1,5; die vordere Seite, welche das Labium und den Aufschnitt trägt, aus Fichtenholz. Die Aufschnitthöhe verhält sich zur Breite wie 2 : 2,33. Die Seitenwände sind etwas dünner als die Wände an der Rückseite. Das Holz der Pfeife ist so trocken, spröde, dass man den Ton der Pfeife schon beim kräftigen Berühren derselben erräth. Allein eine neue Pfeife, genau nach derselben Dimension gemacht, giebt den gewöhnlichen Flötenton des Bourdons; und nie ist überhaupt eine hölzerne Labialstimme construirt worden, deren Ton an den des Fagotts erinnert hätte. Es ist das spröde Holz oder besser, es sind die Molecüle des Holzes, welche den charakteristischen Fagott-Ton der Pfeife veranlassten.

Um den Einfluss des Materials, aus welchem die musikalischen Instrumente verfertigt werden, noch klarer darzuthun, habe ich mich zu Instrumenten gewendet, bei welchen der Ton durch vibrirende elastische Platten hervorgebracht wird, z. B. zu den Trompeten.

Der Ton wird bei der Trompete durch denjenigen Theil der oberen und unteren gespannten, an die Ober- und Unterzähne angedrückten Lippen hervorgebracht, welcher in seiner Länge von dem Durchmesser des Mundstückes bestimmt wird; bei den Zungenwerken der Orgel dagegen wird der Ton durch eine vibrirende, an ihrem oberen Ende befestigte elastische Messingplatte (Zunge) hervorgebracht, welche entweder in ihren Schwingungen durch Aufschlagen an die halbcylindrische Hohlkehle, an welche der obere Theil der schwingenden Platte oder Zunge befestigt ist, oder durch die ungehinderte Schwingung der Zunge in und durch eine rectanguläre Oeffnung, welche statt der Hohlkehle die schwingende Zunge so genau als möglich umgrenzt.

Ich liess nun zwei Trompeten anfertigen, welche das eingestrichene *C* unseres Orchesters gaben, die eine von dünnem, die andere von dickem Messingblech. Die Dicke des einen betrug nämlich 0,52 mm, die Dicke des andern 0,85 mm. Die Trompeten waren 11,31 Decimeter lang. Der untere Schalltrichter hatte eine Weite von 9,81 cm, die obere cylindrische Röhre, welche das Mundstück aufnahm, hatte 10,8 mm Durchmesser. Eine Trompete von gleichem Inhalt liess ich aus Blei verfertigen. Das Bleiblech hatte in seiner Dicke 11 mm. Es musste natürlich etwas dicker genommen werden, da die Trompete sonst nicht stehen geblieben und überhaupt nicht zu behandeln gewesen wäre.

Ich goss nun in den Schalltrichter der Messingtrompete flüssig gemachten Gyps und erhielt so nach dem Erstarren des Gypses einen ganz genauen Abguss der inneren Form des Schalltrichters. Der obere cylindrische Theil der Trompete wurde durch ein Eisenstempelchen repräsentirt, welches mit dem Gypsabguss des Schalltrichters verbunden genau die innere freie Höhlung der Trompete wiedergab. Ueber diesen Kern liess ich nun eine Pyramide von Gyps giessen, welche unten in ihrer Basis 21,25 cm Seite, und am obern verjüngten Ende, welches das Mundstück aufzunehmen hatte, nur 9 cm Seite besass. Die Pyramide war 10,9 Decimeter hoch, und man hatte also in einer soliden Gypsmasse eine Trompetenhöhlung, welche der aus Messing in allen ihren Theilen und Verhältnissen gleich kam.

Ferner liess ich über diesen Kern drei Trompeten aus Pappe machen. Die eine war von 2 mm Wanddicke, die zweite von $1^1/_2$ mm Wanddicke, die dritte von 1 mm Wanddicke.

Ich legte die sechs Stück Trompeten auf ein etwas geneigtes Gestelle und liess sie nun von einem unserer gewandtesten Trompeter anblasen. Wir hörten hier siebenmal dasselbe eingestrichene *c* mit immer denselben Obertönen; aber welch ein Unterschied unter der Klangfarbe der Töne! Den klingendsten Ton gab die Trompete aus 0,85 mm dickem Messingblech; einen merklich dünner klingenden Ton die Trompete aus 0,52 mm dickem Messingblech. Der Ton der Bleitrompete war stark, aber stumpf; der Ton der Papiertrompete erklang papiern und erregte allgemeines Gelächter; allein es war der Trompetenton $\bar{c}$ mit allen seinen Obertönen.

Da bei Trompeten der eigentliche Ton in seinen Anfängen mittelst der Lippen, der volle Trompetenton aber erst durch Verschmelzung des Lippentones mit der Luftsäule in der Trompete gebildet wird, so nahm ich die Köpfe der Trompete, wie sie sich in unseren Orgeln finden, die das *c* an und für sich klingend ausgebildet angieht, und verband sie mit meinen Trompeten; der Erfolg war eben derselbe, als wenn ein Trompeter das Instrument mittelst seines Mundstückes angeblasen hätte. Auch unsere Fagotte, Oboen sind aus den Müsetten, Sackpfeifen und Schalmeien hervorgegangen. Man bildete nämlich, wenn man mit dem Munde blies und nicht, wie bei der Sackpfeife, mittelst eines Gebläseschlauches das Instrument anblies, die Mundstücke aus zwei oder einer vibrirenden elastischen Platte bestehend und nahm sie nicht direct in den Mund, sondern man stürzte einen an der Pfeife dicht anschliessenden Becher darüber, der in ein einfaches, durchbohrtes, schmales Mundstück auslief, wie man unsere längeren oder kürzeren Blockflöten anzublasen gewöhnt war. Man liess zuletzt den über das Mundstück gestürzten Becher weg, nahm das eigentliche Rohr selbst in den Mund und hatte somit ein vollkommenes Mittel, mittelst des gewöhnlichen Druckes der Lippen den Ton zu modificiren und ihn ganz in seine Gewalt zu bekommen.

Joh. Chr. Denner in Nürnberg wollte gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein kräftigeres Instrument als die Oboe haben und nahm deshalb den Stiefel von seiner Orgeltrompete weg und steckte das Mundstück direct in den Mund. Die Kehle bei Trompeten wird häufig auch aus hartem Holz gemacht, die Zunge aber aus Messing. In den Mund genommen rostete die Zunge sehr rasch und hinterliess dazu im Munde einen ekelhaften Kupfergeschmack. Denner versuchte deshalb zuerst Fischbein, später aber fand er in dem sogenannten spanischen Rohre*) (so genannt, weil Stöcke davon zuerst aus Spanien kamen), aus welchen er seine Hoboen und Fagottstücke machte, ein näher liegendes und besseres Material für seine Zungen, die er nun Blätter nannte.

Auch hier hängt die Qualität des Tones zum Theil von der Structur dieses Blattes ab. Ist es zu jung, von grünlicher Farbe, so wird der Ton der Clarinette dumpf und stumpf, ist es zu alt, so giebt es einen dünnen, schreienden Ton. Jeder Clarinettvirtuose weiss nur allzu gut, wie sehr sein Ton von der richtigen Qualität des Blattes abhängt. Der Ton der Clarinette, der in der mittleren Lage der Menschenstimme am nächsten kommt, rührt von dem Aufschlagen des Blattes auf den Rand des Kopfes her, wie bei den Zungenwerken der Orgel mit aufschlagenden Zungen. Macht man den Clarinettkopf mit einer durchschlagenden Zunge, so hat die Clarinette ihren charakteristischen Klang verloren. Sie hat bekanntlich das Eigenthümliche, dass beim sogenannten Ueberblasen nicht die Octave, sondern die Quinte und Terz am leichtesten anspricht. Dies rührt von dem Bewegungsgesetze her, nach welchem jede an einem Ende feste, am andern Ende freie elastische Zunge, Luftsäule etc. schwingt und sich deshalb am natürlichsten in drei und vier Theile theilt. Auch die Trompeten geben sehr vernehmlich die Quint und Terz, wenn sie auch rein gestimmt sind, in Folge elastischer Theilung des Blattes; deshalb hängt auch die Intonation bei Clarinetten von der Zunge und der Art des Anblasens ab,

*) Es ist ein Stück des grössten Grashalmes (Schilf), in den Sümpfen Südeuropas (Aquileja, Istrien) wachsend. Die Botaniker haben es Arundo donax genannt.

wobei noch der veränderliche Druck der Lippen mitwirkt, was bei dem unveränderlichen Stande der Krücken bei den Trompeten nicht der Fall ist; dazu kommt noch der durch die Lippen veränderliche freischwingende Theil des Blattes. Nimmt man den hohen Theil des Kopfes in den Mund, so kann man $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{f}}$ hervorbringen; etwas weiter in den Mund gebracht, giebt er z. B. $\bar{\bar{a}}$ an, und so tief als möglich an die Lippen gebracht, das $\bar{\bar{c}}$.

Wir kommen nun zu einer anderen Behauptung, welche sich mit einem speciellen Theile der praktischen Musik beschäftigt, nämlich dem, dass alle Flöten gleich klingen, d. h. dieselbe Qualität des Tones besitzen, sie mögen aus irgend welchem Materiale verfertigt sein. Diese Behauptung klingt sehr fremdartig in unserer philosophisch haarspaltenden experimentirenden Zeit, um so mehr, als die eigentliche musikalische Praxis diese Frage längst entschieden hat und stets leicht entscheiden wird.

Ich will hier meine Erfahrungen ganz bei Seite setzen und mich auf eine Autorität berufen, gegen welche schwerlich weder ein theoretischer noch praktischer wirklicher Musiker einen Einwand machen wird. Ich meine hier den Flötenvirtuosen und Umgestalter unserer Flöten, den im Auslande weit mehr (wie das gewöhnlich geht) als im Inlande bekannten und berühmten Theobald Böhm in München.*) Dieser geniale Mann, der zuerst die weibisch weichliche, schwindsüchtig embryonale Flöte der matten sentimentalen Werther-Siegwart'schen Zeit, das unglücklichste Orchesterinstrument, in ein kräftiges, musikalisch vollkommenes Instrument umgewandelt hat, der einer der grössten Virtuosen seiner Zeit (in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts) war und in Bezug auf seelenvollen singenden Vortrag unübertroffen da stand, dessen Flötencompositionen nicht, wie gewöhnlich, aus einer Passagenkette von mehr oder weniger halsbrechender Natur bestehen, der technischen Fertigkeit und Individualität irgend eines Individuums angepasst,

*) Böhm, langjährige Zierde unserer Hofkapelle, ging im Jahre 1831 über Paris nach London und trat dort in Concerten auf. Man bewunderte sein Spiel, aber den Schluss der Kritik bildete der alte Refrain — an Grösse des Tones hat noch kein Flötist unsern Nicholson erreicht. Böhm machte sehr bald die Bekanntschaft Nicholson's und untersuchte seine Flöte. Woher der grosse Ton Nicholson's stammte, wurde ihm im ersten Augenblicke klar. Die Grifflöcher der Nicholson'schen Flöte waren so gross, dass sie allein die Finger des colossalen Nicholson decken konnten; unserem Böhm blieben die Finger in den Grifflöchern stecken. Es war ein Fortschritt Nicholson's oder seines Flötenfabrikanten Rudall, dass er die Grifflöcher so gross machte, dass der schwächliche Ton der alten Flöte wirklich dadurch Mark und Fleisch erhielt. Weiter aber erstreckte sich der Fortschritt nicht. Nicholson hatte auf seiner Flöte nur zwei reine Scalen, die eine war nämlich in *c*, die andere in *f*, alle anderen waren ohne Ausnahme falsch und oft sehr hervortretend falsch. Böhm benutzte den Wink und machte seine Grifflöcher so gross als möglich, so dass man die Flöte an der Stelle des Griffloches als abgeschnitten betrachten konnte. Bei gewöhnlichen Flöten liegt nämlich das Griffloch weit über der Stelle, an welcher die Flöte den Ton des Griffloches geben würde, wenn man sich das Flötenrohr als abgeschnitten denken würde; denn die Luftsäule unter dem engen Griffloche schwingt noch immer theilweise mit der vibrirenden oberen Luftsäule, wie dies z. B. bei unseren Eingangs beschriebenen rectangulären Orgelpfeifen der Fall war. Böhm studirte nun die Natur der schwingenden Luftsäule, liess nicht nach, bis er die Flöte so construirt hatte, dass sie in allen Tonarten eine reine temperirte Scala gab, und legte so den Grund, um künftig alle Blasinstrumente mit Grifflöchern zu vollkommenen musikalischen Instrumenten zu machen. In welcher Weise Böhm zu diesen epochemachenden durchgreifenden Verbesserungen seines Instrumentes und aller verwandten Instrumente gelangte, habe ich in meinen Berichten über die musikalischen Instrumente bei der allgemeinen Industrie-Ausstellung in London 1851 und der allgemeinen Industrie-Ausstellung in München weitläufig auseinander gesetzt †). Aber Böhm hat selbst in zwei höchst interessanten Schriften, die erste, bei Schott in Mainz erschienen: »Ueber den Flötenbau und dessen neueste Verbesserung, 1851«, in der zweiten: »Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung«, mit zwei Tafeln, in München bei Aibl — die vollständigste Erklärung über Construction seiner Flöten mit Angabe der Maass- und Zahlenverhältnisse ausführlich gegeben.

Böhm kam mit seiner umgeschaffenen Flöte 1834 nach Paris. Der berühmte Flötenspieler Dorus, damals erst 24 Jahre alt, warf, nachdem er Böhm gehört, seine alte Flöte sogleich bei Seite und unternahm nachmals das Studium der Böhm'schen Flöte, die nun die Herrschaft in ganz Frankreich errungen hat. Das Conservatorium setzte 1837 eine Commission aus Savart, Prony, Dulong zur Untersuchung der neuen Böhm'schen Flöte zusammen, der noch die Compositeure Auber und Paer beigegeben wurden. Die Flöte wurde darauf im Conservatorium eingeführt, und nach zwei Jahren hörte man in ganz Frankreich keine andere Flöte mehr als die Böhm'sche. Dasselbe war in England der Fall.

Der ehemalige Garde-Obrist bei König Louis Philipp, Gordon — nach Vertreibung Louis Philipp's pensionirt — ein ausgezeichneter Flötenspieler, hatte natürlich den Fehler der alten Flöten nur allzu sehr gefühlt und im grossen Tone Nicholson's einen bedeutenden Fortschritt gefunden; allein nur zwei der Scalen Nicholson's waren, wie schon bemerkt, rein. Der Obrist war deshalb entzückt, als er nun Böhm's neue in allen Tonarten vollkommen reine Flöte hörte. Er liess sogleich eine Flöte mit den Tonlöchern Böhm's bauen; allein er wollte das alte Griffsystem nicht ändern und machte nun zahlreiche Versuche, um mit dem alten Griffsysteme die 14 Tonlöcher der neuen Flöte zu beherrschen. Böhm suchte ihm auf alle mögliche Weise die Unmöglichkeit seines Strebens, seinen Zweck mit der dem Flötenspieler zu Gebote stehenden Zahl der Finger zu erreichen, so klar als möglich zu machen; allein eine Art Monomanie hielt den sonst so geistreichen, mathematisch gebildeten Mann an seiner Idee fest. Die Arbeiter in London entsprachen seinen Anforderungen nicht. Böhm machte ihm den Vorschlag: »Kommen Sie nach München; ich stelle Ihnen einen meiner besten Arbeiter zu Gebote.« Obrist Gordon kam wirklich nach München, blieb drei Monate bei Böhm — Modelle wurden ununterbrochen gemacht und wieder verworfen, wovon ich selbst Augenzeuge war; allein Gordon sah sich immer weiter von seinem Ziele entfernt, je länger er Versuche machte. Zuletzt warf er verzweifelnd seine Flöte in den Genfersee und soll irrsinnig gestorben sein. Dass Obrist Gordon hie und da als Miterfinder der Böhm'schen Flöte angegeben wird, ist nach dem eben Gesagten ein Irrthum.

Das Jahr 1848 führte endlich die umfassendste Umbildung der Böhm'schen Flöte hervor. Bisher hatte Böhm im Durchschnitte noch die seit alter Zeit hier übliche sogenannte Bohrung benutzt — der innere Raum der Flöte, ihre Höhlung nämlich, war unten am sogenannten Fuss am engsten, oben am sogenannten Kopfstücke am weitesten. Bei dieser Bohrung entsprachen aber unserm Böhm die tiefsten untersten und die höchsten Obertöne noch nicht ganz. Er stellte also Untersuchungen über die einzelnen Verhältnisse der Luftsäulen-Abschnitte zu den erscheinenden Tönen an und fand, dass gerade das umgekehrte Verhältniss in den Theilen der sogenannten Bohrung das richtigste sei. Er baute nun seine Flöte cylindrisch und zog den oberen Theil des sogenannten Kopfstückes bis zum Stöpsel immer mehr und mehr zusammen und zwar in einer Curve, deren Schenkel in ihren Krümmungsverhältnissen zwischen einer Parabel und Hyperbel standen. Diese neue Flöte, die bei der Londoner Industrie-Ausstellung 1851 und der Pariser Ausstellung von 1855 die grosse goldene Preismedaille erhielt, hat den Sieg der Böhm'schen Flöte über alle anderen in Frankreich vollkommen begründet. Unter Anderem heisst es in dem Berichte †): Son Altesse J. le prince Napoléon a terminé sa XVIII visite par la 27ième Classe (fabrication des instrumens de musique). Si la France qui occupe incontestablement le premier rang pour la fabrication des instrumens de musique, pouvait redouter un concurrent, ce serait la Bavière avec ses instrumens à vent en bois. Dans cette classe l'Etranger n'avait qu'un seul nom qu'il put opposer à la France, mais ce nom est une autorité et une puissance. Nous voulons parler de Mr. Böhm de Munich, Artiste, inventeur, fabricant, Mr. Böhm a porté toutes les parties de son art à la plus haute perfection; il a donné son nom à un système nouveau appliqué à la flûte. Il a envoyé à l'exposition deux modèles, l'un en métal, l'autre en bois, qui lui ont valu la grande médaille d'honneur. 6/4. 57.

†) Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851 von dem Berichterstattungs-Commissär der deutschen Zollvereins-Regierungen. Berlin 1852, S. 882—884.

Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung in München im Jahre 1854. München 1855, S. 144—146.

†) Visite de son Altesse Impériale le Prince Napoléon aux Produits collectifs qui ont pris part à l'exposition de 1855.

dessen schöne musikalische in sich abgeschlossenen Compositionen dem Virtuosen, wie auch dem Dilettanten immer neue echt musikalische Gebilde zur Ausführung darbieten, der, ein ebenso ausgezeichneter Mechaniker, einen grossen Theil seines Lebens und Wirkens dem Studium seines Instrumentes und der Principien, auf welche es gebaut werden musste, widmete, baute vorzüglich zwei Arten von Flöten, genau von derselben Construction, aber aus verschiedenem Materiale, aus Holz und aus Metallblech, auch Messingblech, meistens aber aus Silberblech.

Der Ton der Flöten aus Messing oder Silber ist so verschieden von dem Ton der Holzflöten, dass sich immer der eine Flötist je nach seinem inneren Gefühle für die Holzflöte, der andere für die Silberflöte entschieden hat. Der Ton der Metallflöte ist brillant, klingend, hell, in den oberen Tönen eher noch etwas scharf, der der Holzflöte dagegen mild, so dass es nicht einmal eines musikalischen Ohres bedarf, um den gewaltigen Unterschied zwischen einer Holzflöte und Metallflöte, alle in derselben Form gebaut, auf der Stelle zu bemerken.

Böhm sagt: »Die Silberflöte wird jedenfalls wegen der grossen Modulationsfähigkeit ihrer äusserst hellklingenden und sonoren Töne vorzüglich zum Spielen in sehr grossen Räumen geeignet. Da sie aber gerade wegen ihrer ungemein leichten Ansprache sehr häufig überblasen wird, wodurch der Klang der Töne hart und schreiend wird, so können ihre Vorzüge nur bei einem sehr guten Ansatze und sorgfältigen Tonstudium zur Geltung kommen. Aus diesem Grunde werden auch Holzflöten nach meinem Systeme gemacht, welche dem Ansatze der meisten Flötenspieler besser entsprechen und wegen des vollen und angenehmen Klanges in Deutschland bevorzugt werden.«

Böhm hat selbst bis jetzt beinahe über vierhundert *c*- oder auch *h*-Flöten verfertigt, wovon die Hälfte aus Holz, nämlich aus Grenadill- oder auch dem sogenannten Cocosholze*), die andere aus Silber bestand. Fabriken nach Böhm's System befinden sich in England, Frankreich, Amerika. Der berühmte Flötist Dorus in Paris legte, wie schon bemerkt, sobald Böhm mit seiner Flöte in Paris erschien, alle seine Flöten bei Seite und studirte die Böhm'sche, aber er zog die hölzerne der neusilbernen Flöte vor. Seit dieser Zeit (1834) werden keine anderen Flöten in Frankreich verfertigt und geblasen als solche nach Böhm's System. Dasselbe findet in England statt. In Amerika ist das Flötenspiel ausserordentlich im Schwunge. Etwa die Hälfte der Bläser bedient sich der Flöten nach Böhm's System. Obwohl sich Fabriken nach Böhm's System in Amerika befinden, kann doch allen Bestellungen kaum Genüge geleistet werden, die fortwährend von Amerika aus an ihn gelangen, da die schöne und correcte Arbeit seiner Flöten noch von keiner Fabrik erreicht worden ist. Böhm's Flöten werden in allen Theilen der Welt, sogar in Australien geblasen.**)

Anfangs hat Böhm auch Flöten von Neusilber gemacht; der Ton der silbernen Flöten ist aber schöner und am schönsten ist der Ton von Flöten aus Messing, von welchen er indessen nur wenige für specielle Zwecke gefertigt hat. Die neuesten merkwürdigen Verbesserungen des Tones seiner Metallflöte hat Böhm dadurch bewirkt, dass er der Metallflöte einen Kopf von Holz gab, und die Curve, in welcher die Innenseite nach dem Mundloche zuläuft, theoretisch bestimmte und praktisch ausführte. Dadurch ist eine vollkommene Reinheit der Scala auch in den letzten höchsten Tönen erzielt. Der Ton der ganzen Scala hat dadurch an Milde in der höchsten Octave ausserordentlich gewonnen, ohne das Glänzende des Metalltones zu verlieren. Es bedarf hier gar keines musikalischen Ohres, um den Unterschied zwischen Holzflöten oder den verschiedenen Metallflöten und der Silberflöte mit einem Kopf aus Grenadillholz zu bemerken.

Wir kommen nun zu einer andern wichtigen Thatsache.

Böhm sagt: »dass alle Holzblasinstrumente durch das sogenannte Einblasen hinsichtlich des Tones und der Ansprache besser oder schlechter werden, die Stimmungsverhältnisse aber unverändert bleiben. Gewiss ist, dass der Einfluss der Art des Blasens stets unverkennbar bleibt; denn die beste Flöte verliert durch Ueberblasen an leichter Ansprache und durch schlechten Ansatz am hellen, reinen Klang der Töne, sowie umgekehrt Ansprache und Ton bei richtiger Behandlung und gutem Ansatz gewinnen.«

Ich will hier meine Erfahrungen ganz bei Seite lassen; aber man kann der Erfahrung des altberühmten grossen Flötenspielers, dessen Schüler sich beinahe in allen Ländern finden, der Tausende von Flöten in Händen gehabt, Hunderte selbst gebaut und geblasen hat, unbedingtes Vertrauen schenken.

Ganz dieselben Verhältnisse finden bei der Geige statt. Die Geige gewinnt durch fortgesetztes reines Spiel an leichter Ansprache und reinem hellen Tone, und verliert beide Eigenschaften wieder, wenn sie in die Hand eines Uneingeweihten geräth.

(Schluss folgt.)

*) Cocosholz, dichtes schwarzbraunes Holz von Amerimnum Ebenus aus Westindien; Grenadillholz von Brya Ebenus D. C. aus Cuba.

**) Von all dem vierzigjährigen Wirken des Mannes, von all diesen Thatsachen weiss unsere deutsche Musikgeschichte so viel wie nichts; denn dass Böhm, wie es hie und da heisst, einige Verbesserungen an der Flöte angebracht, darin theilt er ein sehr geringes Verdienst mit den Vielen, die einige Zusätze zu dem kindlichen Schäfer-Instrumente gemacht, etwa die Dis-Klappe hinzugefügt oder eine Schraube, den Stöpsel zu reguliren, etc.

Zur Reform unserer Notenschrift.

I.

Die gegenwärtigen Schlüssel und die Universal-Notenschrift.

Ich habe gerade Gelegenheit, ältere Jahrgänge der Allg. Musikal. Zeitung zu studiren, und hiebei drängte sich gelegentlich der Schlüsselfrage, in einigen Artikeln des Jahrgangs 1870 abgehandelt, folgender Gedankengang mir auf.

Ist es nicht wahrhaft zu beklagen, dass wir, die wir seit mehreren Jahrhunderten nach Einführung der fünf Linien mittelst eines einzigen Schlüssels die wirklich correcte Notenschrift in der Hand hätten, diese so einfache Sache uns wieder entschlüpfen lassen? Wir leben in dem Wahne, jede Stimme müsse ihren eigenen Schlüssel haben, obschon wir bereits bis zu zwei Schlüsseln sie verringert haben, und doch kann nur der eine Schlüssel der wahre sein, der den ersten Ton *c* correct schreibt. Nun schreibt aber der Violin-, Alt- und Bassschlüssel je ein *c* correct, während ein correcter Schlüssel die drei *c* der drei obigen Schlüssel gleich correct schreibt, obwohl er kein Schlüssel, sondern eine chromatische Notation ist, die alle 12 Töne ohne Schlüssel und Vorzeichnung in fünf Linien und zwar in zwei Octaven zu schreiben vermag.



Dies ist das musikalische Columbus-Ei.

Ist nicht das erste *c* das des Violinschlüssels, das zweite das des Alt- und das dritte das des Bassschlüssels? Kann aber nicht der Sopran sich des ersten *c* bedienen, wie sich der Alt des zweiten *c* bedient? Wenn aber das dritte *c* dem Bass gehört, so muss auch das erste und zweite ihm gehören. Und wenn das zweite *c* dem Alt gehört, so muss auch das erste und dritte ihm gehören; und wenn das erste *c* dem Sopran gehört,

so muss auch das zweite und dritte ihm gehören. Jede der drei Stimmen hätte also denselben Schlüssel, d. i. k e i n e n.

Allein die Schlüssel scheinen nur halb wahr. Das vierte *c* ist wohl correct für jeden der drei Schlüssel, sonst aber stimmen die *c* nicht überein — scheinbar. — Woher kommt das? In unserer jetzigen Notenschrift präsentiren sich die dreierlei *c* ganz anders in jedem Schlüssel:

Hiebei sehen wir, warum der mittlere Altschlüssel durch die beiden äusseren verdrängt werden konnte, denn wie das vierte *c* in beiden Schlüsseln 𝄞 und 𝄢 identisch ist, ist es das zweite und sechste der Form nach ebenso.

Wir bekennen uns seit geraumer Zeit hauptsächlich zu den beiden Schlüsseln:

die nur im vierten *c* identisch sind, obschon das zweite, vierte, sechste und das dritte und fünfte *c* correspondiren müssten, die auf das Eindringlichste zeigen, dass wir eigentlich k e i n e Schlüssel mehr haben, denn der Bassschlüssel schreibt das zweite, dritte, vierte *c*, wie der Violinschlüssel das vierte, fünfte, sechste *c* schreibt, laut Neuschrift.

Verfolgen wir nun unsere bekannten vier Schlüssel, so werden wir finden, dass drei davon identisch sein werden, nur dass für Sopran und Tenor der Violinschlüssel eintreten wird.



In diesem Kampfe bleiben für unsere vier Stimmen zwei Schlüssel Sieger, nämlich der Violinschlüssel für Sopran und Tenor, der Altschlüssel für Alt und Bass.

Bei dem vierten Tone, dem Halbtone *f*, wendet sich aber das Blatt, d. h. der S t i e l, indem die drei Töne *f g a* des Violinschlüssels stillschweigend den Altschlüssel adoptiren, während die drei Töne *f g a* des Altschlüssels stillschweigend in den Bassschlüssel sich wandeln. Alle drei Schlüssel lösen sich also gegenseitig ab, so dass unsere Neuschrift nichts anderes ist, als »unbewusst« combinirt aus den drei längst bestehenden Schlüsseln, die sonach eine Art Scheinleben fortführen; denn alle drei sind in e i n e n verschmolzen, und einer — ist keiner.

Analog ist es der Fall in den beiden anderen Stimmen. Der Tenor bedient sich ebenso wie der Sopran der beiden Schlüssel Violin und Alt, nur eine Octave tiefer, wie der Bass sich desselben Schlüssels bedient wie der Alt, ebenfalls eine Octave tiefer. All dies aber ist eine Folge der chromatischen Scala, die den Noten s t i e l verwerthet.



Nur aus der vorstehenden chromatischen Schrift, die jedem Ton a priori sein bestimmtes Zeichen giebt, entfaltet sich eine wahre, logische, einfache U n i v e r s a l n o t e n s c h r i f t ohne Schlüssel und Vorzeichnung. Diese beiden Hemmnisse einer so wünschenswerthen Universalnotenschrift: S c h l ü s s e l und V o r z e i c h n u n g nämlich, f a l l e n d u r c h d i e M ö g l i c h k e i t, d e n w e i b l i c h e n H a l b t o n *e–f* c o r r e c t s c h r e i b e n z u k ö n n e n, denn die Unmöglichkeit, die beiden Halbtöne: *e–f* und *h–c* in unserer jetzigen Schrift wirklich correct schreiben zu können, verschuldet allein die Nothwendigkeit der Schlüssel und Vorzeichnung. Statt also die alten Schlüssel zu rehabilitiren, sollten wir uns bestreben, die letzten Consequenzen aus unseren drei identischen Schlüsseln zu ziehen, da uns ausserdem alle Vorzeichnungen erspart bleiben würden.

Vergleichen wir einmal unsere vier antiquirten ehrwürdigen, und ach! so incorrecten Schlüssel, indem wir die *C*-Scala schreiben, so werden wir finden, wo die Einfachheit und Logik herrscht, und wo die Gewohnheit und das Vorurtheil. Wir werden aber finden, dass diese *C*-Scala sich nur aus obigem Schema, das den Noten s t i e l verwerthet, c o r r e c t darstellen lässt, dass die Diatonik also nur ein Theil der Chromatik ist, wie es die Neuschrift bezeugt.



Diese Neuschrift zeigt uns zunächst, wie sich die gewöhnlichen Chorstimmen I—IV mit Ausschluss der eingeklammerten Noten ohne Schlüssel in den gewohnten fünf Linien bewegen. Die römischen Ziffern sogar, die statt der vier Schlüssel stehen könnten, sind noch einigermaassen Luxus.

Wir sehen also, wie sich unser obiges Schema bewahrheitet:

und also nicht allein die üblichen Schlüssel der vier Singstimmen, sondern alle Schlüssel wegfallen müssen, so dass der Contrabass das erste, zweite, dritte *c*, und das Piccolo das fünfte, sechste, siebente *c* haben könnte, ja müsste.

Wir bedürfen selbst für das Piano weniger Hülfslinien und brauchen weniger zu 8va unsere Zuflucht zu nehmen:



Abgesehen von Zeit und Arbeit zur Erlernung von fünf Schlüsseln und der ewigen Reflexion: »welcher Schlüssel wohl vorgezeichnet sei«, wäre die Neuschrift zugleich eine Verkörperung der Neuclaviatur, deren sechs Obertasten identisch sind mit den sechs ungeraden Zahlen unserer obigen Neuschrift. Neuschrift und Neuclaviatur decken sich.

Wünschenswerther jedoch noch ist erst die endliche Einführung einer rationellen einfachen Notenschrift, die erst ihre Verkörperung in der vollkommen adäquaten chromatischen Neuclaviatur nach sich ziehen könnte, — mögen auch beide bei dem zähen Conservatismus, der von jeher in Musikerkreisen herrscht, in unserem Zeitalter des Dampfes, der Telegraphie und des Telephons — noch Jahrhunderte auf sich warten lassen.

Die innige Verwandtschaft der Alt- und Tenorstimme bekundet jedoch schon die gleiche Schrift in unserem Nichtschlüssel:



Wir haben also die Wahl, das vierte *c*, in welchem Alt und Tenor von jeher in der Schrift einig und fast identisch waren — man denke an so viele Tenorpartien im Altschlüssel vor 100 Jahren — als das um eine Octave tiefere des Sopran, oder das um eine Octave höhere des Bass zu betrachten. Und ist nicht die Substituirung des einen 𝄞-Schlüssels für Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel ein laut redendes Zeugniss für eine längst ersehnte Vereinfachung?

Aus unserer Deduction aber ist zu ersehen, dass selbst beide übrig gebliebenen Schlüssel 𝄞 und 𝄢 im Grunde identisch sind.

Nachdem laut *x* Sopran und Bass bei gleicher Schrift zwei Octaven von einander entfernt sind, so sehen wir, dass unsere Nichtschlüssel unter *x* die genaue Interpretation der üblichen Schlüssel unter *y* sind, während *z* als die identische Schrift für Alt und Tenor zu bezeichnen wäre. Die correcte Schrift für den weiblichen Halbton *e-f* und *h-c* in der Ur- und Musterscala *c* hat also all diese wohlthätigen Consequenzen im Gefolge. Eine musikalische Pasigraphie ist somit von selbst gegeben, wie unsere neun Zahlzeichen eine solche für die Mathematik schufen. Dort haben wir 3 ✕ 4 nothwendig, und in der Mathematik nur 3 ✕ 3. Die Note ist aber nur Stellvertreterin einer Zahl. Wie 1 gleich geschrieben wird, ob es 100 oder 1000 bezeichnet, so ist auch *c* gleich geschrieben, ob es das erste oder das siebente *c* bezeichnet, vermöge seiner Stellung im System. Die wohlthätigen Folgen aber zeigen sich zumeist in der Lehre vom Intervall, indem eine grosse oder kleine Terz z. B. nicht gleich, wie in jetziger Schrift, sondern verschieden geschrieben werden muss; hieraus aber schon ergiebt sich der Wegfall aller Vorzeichnung, und die Note ist die genaue Interpretion der Zwölfzahl unserer musikalischen Atmosphäre, worin wir athmen müssen, in der allein jede Tonblüthe gedeiht. Aller Streit wegen Orthographie hört auf, denn es giebt keine mehr; und was gleich klingt, kann, darf und soll auch gleich geschrieben werden.



Wie die so einfache arabische Zahl die römische Ziffer verdrängte, die nur noch ausnahmsweise uns Dienste leistet; wie die meisten Culturvölker fast nur allein der Lateinschrift in Druck und Schrift sich bedienen, gleichviel ob das schreibende Individuum Kind oder Mann, Mann oder Weib sei, so wird auch erst **eine** Tonschrift ohne Schlüssel und Vorzeichnung das Wort eines Leibnitz bewahrheiten: die Musik sei ein unbewusstes Zählen des menschlichen Geistes; ich aber mache blos den bescheidenen Zusatz: **von 1—12.** — Wenn aber die Musik unsere zweite Muttersprache genannt werden kann mit Fug und Recht, so muss sie auch von jedem Kinde, das bis 12 zählen gelernt, gelesen und geschrieben werden können, wie die eigene Muttersprache, vorausgesetzt, das Kind habe Gehör. — Sonach ist unsere Tonschrift eine brennende Frage der Pädagogik, deren Discussion diese nimmer von der Hand weisen kann.

Jeder Versuch aber, unsere fünf Linien oder unsere so plastische Note zu umgehen, wie es die einseitige Zifferschrift thut, oder mehr als fünf Linien anzuwenden, um eine solche unabweisbare einfache Tonschrift zu schaffen, dürfte von vornherein als unpraktisch zu betrachten sein. Vielleicht dürfte

diese eben dargelegte Neuschrift einer eingehenderen Beachtung werth gehalten werden können. *H. J. Vincent.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Martin Roeder. Bunte Blätter. Sechs leichte Stücke für die Jugend für das Pianoforte. Op. 15. Pr. ℳ 2,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die Aushängeschilder der sechs Stücke sind beschrieben mit: Blinde-Kuh, Es schneit und Grossmütterchen erzählt, Die Bremer Stadtmusikanten, Vom Schneewittchen, Der gestiefelte Kater, Trauer um den Papagei. Der Verfasser trifft mit der Mehrzahl von ihnen den Nagel wenig oder nicht auf den Kopf. Wozu überhaupt das viele Specialisiren bei den Ueberschriften? Es wird nachgerade übertrieben und oft kindisch oder gemahnt an Marktschreierei. Wer um Gotteswillen wittert bei der »Trauer« den Papagei heraus? Und machen sich die 8 Takte *Religioso* in der Mitte des Stückes nicht mehr als komisch? War das eine Wort »Trauer« nicht genug? Und »Es schneit und Grossmütterchen erzählt« — wer lacht? Statt »Der gestiefelte Kater« hätte eben so gut gesetzt werden können »Wie der Mops den Mond anbellt« etc. etc. Lasse mans doch, wenns ohne Titel einmal nicht geht, bei einer den Charakter des Stückes allgemein andeutenden Ueberschrift bewenden. Musikalisch betrachtet sind die Stückchen brauchbar für Anfänger und zum Theil ganz hübsch, ohne hervorragend reizvoll zu sein. Im Einzelnen fehlt zuweilen der feine Schliff, auch hat sich die eine oder andere kleine grammatikalische Incorrectheit eingeschlichen.

Hans von Bronsart. Fantasie für das Pianoforte. Op. 6. Pr. ℳ 2,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ein ziemlich unerquickliches schwieriges Virtuosenstück. Man dankt Gott, wenn man sich durch seine gequälten Harmoniefolgen, Vorhalte, Dissonanzen, Figuren u. dgl. hindurchgearbeitet hat. Entschädigt wird man für seine Arbeit durch nichts, oder etwa doch durch das dreitaktige Hauptmotiv (S. 1, Takt 25, 26, 27), das noch dazu stark an Wagner erinnert. Dergleichen phantasirt man sich in der Dämmerung wohl mal auf dem Flügel zurecht, ohne es sonderlich genau zu nehmen, pflegt es aber nicht aufzuschreiben oder gar drucken zu lassen. Ein so fein gebildeter Musiker wie Herr v. Bronsart sollte wählerischer sein. Er kann Besseres produciren. *Frdk.*

Die Orgelbau-Zeitung. Organ für die Gesammtinteressen der Orgelbaukunst. Unter Mitwirkung hervorragender Orgelbaumeister Deutschlands begründet und herausgegeben von Dr. **M. Reiter.** Berlin, Wolf Peiser Verlag. Erstes Vierteljahr: April bis Juni 1879. Pr. 3 ℳ.

In 72 Folioseiten liegt uns hier das erste Quartal einer neuen Fachzeitung vor, welche sicherlich einem weitverbreiteten Bedürfnisse entspricht und bei guter Leitung von Nutzen sein kann. Eine rege Betheiligung der Orgelmeister, der bauenden wie der spielenden, ist erstes Erforderniss, wenn ein solches Blatt gedeihen soll. Bisher waren diese Kreise im Literarischen ziemlich lässig, denn der deutsche musikalische Fachmann arbeitet fleissig und spielt fleissig, aber es hält schwer, ihm die Feder in die Hand zu bringen, um seine besonderen Erfahrungen oder seine begründeten abweichenden Meinungen zu Nutz und Frommen Anderer durch die Zeitung bekannt zu machen. Wenn der deutsche Musiker seine Zeitung liest, so weiss er gewöhnlich alles besser und recensirt beständig, nämlich mit dem Munde; er ist hierbei nach seiner Meinung oft witzig und immer grundgescheut. Nur mit der Feder will's nicht gehen, dann wird er weitschweifig und langweilig, und dies macht ihn schreibscheu. Die Engländer wissen es besser anzufangen; da schreibt jeder wie er spricht, und Mancher belehrt und belustigt in einem Journal seine Fachgenossen, der in der Schule nur sehr nothdürftig mit der Grammatik ins Reine gekommen ist. In dieser Hinsicht scheint es mit der neuen Orgelbau-Zeitung übrigens recht gut bestellt zu sein, weil eine ansehnliche Zahl von Mitarbeitern dabei thätig ist. Die eigentliche Klippe, welche diesem Journal gefährlich werden kann, scheint zu sein, dass es darauf ausgeht, den Gegenstand commerciell etwas zu stark auszubeuten. Damit hängt auch zusammen, dass das eigentlich Wissenschaftliche zu leicht und zu oberflächlich behandelt wird. Einer »Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst von den ersten Anfängen bis zur höchsten Vollendung, von O. Wangemann«, welcher S. 71 nachgerühmt wird, dass sie eine längst vorhandene Lücke ausfülle — widmet der Herausgeber eine Besprechung von 31 Zeilen! Ein solches Werk, falls es wirklich das ist, wofür er es ausgiebt, müsste ihn 31 Seiten lang beschäftigen. Dies nur als Beispiel. Im Uebrigen verdient diese auch mit schönen instructiven Abbildungen versehene Zeitung selbst weiteren Kreisen angelegentlich empfohlen zu werden.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **(Turkestanische Tänzerknaben und Musiker.)** In der Reisebeschreibung einer französischen Dame, die das russische Turkestan besuchte, wird ein Fest geschildert, welches der Gouverneur von Samarkand zu Ehren des auf einer Inspectionsreise befindlichen Generals Abramov gab. Die Eingebornen betheiligten sich zahlreich. Aber »den Begriffen der mohammedanischen Gäste von einer Festlichkeit schien das Umherwandeln und die Conversation nicht zu entsprechen: für sie begann das eigentliche Fest erst, als die landesüblichen Productionen der Tänzer ihren Anfang nahmen. Die ganze Versammlung scharte sich dazu in einem innern Hofe der Moschee, wo im Kreise um einen grossen prachtvollen Teppich zehn sartische Musikanten am Boden sassen, zwei von ihnen mit Flöten, die acht anderen mit verschiedenartigen Tamburins versehen. Auf ein gegebenes Zeichen fingen sie alle zugleich an, ihre Instrumente zu bearbeiten; es war unmöglich, eine Melodie herauszuhören: schien es doch, als bemühte sich jeder, möglichst lange fortgesetzt denselben Ton hervorzubringen. Indessen traten zwei Männer mit Castagnetten in den Händen auf den Teppich, bewegten sich langsam und feierlich auf einander zu, traten wieder einige Schritte zurück und wiederholten dieses gemessene Vor- und Rückwärtsschreiten wohl eine Viertelstunde lang. Es war nur die Einleitung zu dem eigentlichen Tanze, der von den Batschas, den turkestanischen Tänzerknaben, ausgeführt wurde. Sechs schöne als Mädchen verkleidete Knaben traten auf den Teppich; die kleinsten, etwa sechs- bis achtjährig, sprangen nur in einem bestimmten Takte herum; die grösseren drehten sich wirbelnd schnell um sich selber und um einander, fassten dabei ihre lang über den Rücken herabfallenden Locken und schwenkten sie hin und her. Nachdem der einförmige Tanz eine gute halbe Stunde gedauert hatte, wurden die Knaben von Jongleurs abgelöst, die runde Metallplatten auf Stöcken balancirten, nicht besser und nicht schlechter als die Akrobaten unserer Jahrmärkte. Die eingeborenen Zuschauer schienen entzückt zu sein von diesen Kunstleistungen, die doch für europäische Augen weder durch Grazie noch durch Abwechselung anziehend waren. Das bei weitem interessanteste für die Reisenden war die Beobachtung des aufmerksamen und begeisterten Publikums, unter dem manch ein charaktervolles Gesicht der Vornehmeren, manche Gruppe des im Hintergrunde sich drängenden hereingeströmten Volkes dem Pinsel eines Malers den willkommensten Vorwurf hätte liefern können.« (Mitgetheilt im »Globus« 1879 Bd. 36 S. 50.)

[213]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., Drei Violinconcerte. Für Violine mit Clavierbegleitung arrangirt von August Saran. No. 1. Amoll. *M* 3. 75. No. 2. Edur. *M* 4. 25. No. 3. Ddur. *M* 2. 25.
Cherubini, L., Balletmusik aus der Oper »Anakreon«. Bearbeitung für das Pfte. zu vier Händen von Joh. N. Cavallo. *M* 2. 25.
Händel, G. F., Drei Sonaten nach Instrumental-Concerten für Pfte. u. Vcell. bearbeitet von Aug. Lindner. No. 1. Gmoll. *M* 2. 00. No. 2. Dmoll. *M* 3. —. No. 3. Bdur. *M* 2. 50.
Lachner, Franz, Op. 166. **Vier Gesänge** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. (Gedichte aus »Maikäferiade« von *Hoffmann von Fallersleben.*) Heft II. Partitur und Stimmen *M* 3. —.
—— Op. 167. **Sechs Gesänge** für vier Frauenstimmen. Partitur und Stimmen *M* 3. 50.
Mozart, W. A., Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Arrang. für das Pfte. zu vier Händen von Ernst Naumann. No. 8. Bdur. *M* 3. 00.
Scharwenka, Philipp, Op. 34. **Drei Humoresken** für Pianoforte. No. 1. Emoll. *M* 1. 70. No. 2. Ddur. *M* 1. 00. No. 3. Bdur. *M* 2. 20.
Schubert, Franz, Op. 61. **Polonaisen** für das Pfte. zu vier Händen. Arrang. für das Pfte. zu acht Händen von Carl Burchard. No. 1. Dmoll. *M* 2. —. No. 2. Bdur. *M* 3. —. No. 3. Ddur. *M* 3. —.
Schumann, Rob., Träumerei aus den Kinderscenen. Für kleines Orchester (Horn, 2 Violinen, Viola, Vcllo., Basso) arrangirt von Joh. Harbeck. Partitur u. Stimmen *M* 1. 25.
Wareing, Herbert W., Impromptu für das Pfte. *M* 1. 50.

Chopin's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Bandausgabe.

Band II. **Etuden** f. das Pfte. No. 13—24. Op. 25. No. 1—12. *M* 3.75.
Band XI. **Für Pianoforte und Saiteninstrumente.**
No. 3. Sonate für Pfte. und Vcell. Op. 30. Gmoll. *M* 2. 85.

Einzelausgabe.

Band II. **Etuden** für das Pfte. No. 13. Op. 25. No. 1. Asdur. 45 *Pf*. No. 14. Op. 25. No. 2. Fmoll. 45 *Pf*. No. 15. Op. 25. No. 3. Fdur. 60 *Pf*. No. 16. Op. 25. No. 4. Amoll. 45 *Pf*. No. 17. Op. 25. No. 5. Emoll. 60 *Pf*. No. 18. Op. 25. No. 6. Gismoll. 60 *Pf*. No. 19. Op. 25. No. 7. Cismoll. 45 *Pf*. No. 20. Op. 25. No. 8. Desdur. 38 *Pf*. No. 21. Op. 25. No. 9. Gesdur. 38 *Pf*. No. 22. Op. 25. No. 10. Hmoll. 60 *Pf*. No. 23. Op. 25. No. 11. Amoll. 75 *Pf*. No. 24. Op. 25. No. 12. Cmoll. 60 *Pf*.
Band VII. Erste Abtheilung. **Rondos** für das Pianoforte.
No. 3. Op. 16. Esdur. *M* 1. 35.
Band XI. **Für Pianoforte und Saiteninstrumente.**
No. 3. Sonate für Pfte. und Vcell. Op. 65. Gmoll. *M* 2. 85.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe.

Serie XVIII. **Sonaten und Variationen** für Pfte. und Violine. Erster Band No. 1—20. *M* 16. —.

Einzelausgabe.

Serie XVIII. **Sonaten und Variationen** für Pfte. und Violine. Erster Band No. 1—12. *M* 9. 15.
No. 1. Cdur *C M* 1. 20. No. 2. Ddur *C* 90 *Pf*. No. 3. Bdur *C* 70 *Pf*. No. 4. Gdur *C* 90 *Pf*. No. 5. Bdur *C* 90 *Pf*. No. 6. Gdur 3/4 70 *Pf*. No. 7. Adur *C* 90 *Pf*. No. 8. Fdur 3/4 90 *Pf*. No. 9. Cdur *C M* 1. 20. No. 10. Bdur 3/4 75 *Pf*.
Serie XV. **Duos und Trio** für Streichinstrumente.
No. 1. Duo für Violine und Viola. Gdur. 90 *Pf*. No. 2. Duo für Violine und Viola. Bdur. 90 *Pf*.

Volksausgabe Breitkopf & Härtel.

No.
97. **Beethoven, Cello-Sonaten und Variationen** für Pfte. u. Violine übertragen. 2 Bände. *M* 4. —.
132. **Lortzing, Undine.** Clavierauszug ohne Text. *M* 3. —.
236. **Mozart, Don Juan.** Clavierauszug mit Text. *M* 3. —.
241. —— **Ausgewählte Lieder** für eine Singstimme. *M* 1. —.
240. —— **Ouverturen** für das Pianoforte. *M* 1. 20.
402. **Im Salon, Album** für Pianoforte. Zweiter Band. *M* 1. 50.

---

[214] Anfangs October c. erscheint in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

Frau Aventiure.

Ouverture

von

Franz von Holstein.

Op. 41.

Erstes nachgelassene Werk
nach Skizzen instrumentirt
von

Albert Dietrich.

Partitur Pr. 4 *M* 50 *Pf* n. Orchesterstimmen compl. 10 *M*. Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 38 *Pf*.

Vierhändiger Clavierauszug
von
Albert Dietrich.
Pr. 3 *M* 50 *Pf*.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[215] Soeben erschienen:

J. B. Litzau. Einleitung und Doppelfuge (Dmoll) im freien Styl zum Concertvortrag für die Orgel. Op. 14. *M* 2. 10.

Früher erschienen:

J. B. Litzau. Einleitung, Variationen und Choral mit Fuge, über ein Sterbelied aus dem 16ten Jahrhundert, für die Orgel. Op. 12. *M* 3. —.

Rotterdam, September 1879.

G. Alsbach & Co.

---

[216] Soeben erschien in unserem Verlage:

Valentin's Gebet.

Einlage in die Oper
„Margarethe“
von

Ch. Gounod.

Für hohe Stimme . . . . Pr. *M* 1,00.
Für tiefe Stimme . . . . - - 1,00.

Berlin. ***Ed. Bote & G. Bock,***
Königliche Hof-Musikhandlung.

---

[217]

Neueste

Compositionen

von

François Behr.

Op. 335. **Ylona.** Valse pour Piano. *M* 1,50.
Op. 336. **Edelweiss** und **Alpenrose.** Salonstück für das Pianoforte. *M* 1,50.
Op. 337. **La Fée aux Bluets** (Kornblumenfee). Gavotte pour Piano. *M* 1,50.

Diese prächtig ausgestatteten Saloncompositionen zeichnen sich bei leichter Spielart durch Melodienreichthum besonders aus.

Leipzig. Verlag von **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. October 1879. **Nr. 40.** XIV. Jahrgang.

Ist die Lehre von dem Einfluss des Materials, aus dem ein Blasinstrument verfertigt ist, auf den Ton desselben eine Fabel?

Eine experimentale Untersuchung
von Conservator **Dr. von Schafhäutl.**

(Schluss.)

Diese Thatsachen lassen sich aus unseren bisher üblichen Theorien nicht erklären. Wir müssen hier auf die Theilnahme der Bewegung der Molecüle des Holzes an der Vibration der Luftsäule selbst zurückgehen, wohin uns die Experimente, die wir bisher mit den Orgelpfeifen angeführt haben, gleichfalls unwidersprechlich verweisen. Der Ton ganz gleich gebauter Pfeifen aus Holz, Zinn, Blei und Zink ist ebenso verschieden als die Metalle, aus welchen sie gebaut sind. Der Ton einer rectangulären Zinkpfeife hat durch das sie umgebende Wasserprisma nicht sowohl an Stärke, als auch an Runde und Körperfülle des Tones zugenommen.

Beinahe vor einem halben Jahrhunderte, nämlich vor 49 Jahren, habe ich in mehreren Aufsätzen*) meine Ueberzeugung und Erfahrung durchzuführen versucht, dass der eigentlichste musikalische Ton unserer musikalischen Instrumente eine viel zusammengesetztere Bewegungserscheinung sei, als man damals und auch bisher glaubte. Damals glaubte man alle musikalischen Töne in ihrem Wesen aus Transversal- und Longitudinal-Schwingungen der Saiten und Luftsäule erklärt zu haben. Schon im Jahre 1830 habe ich behauptet, dass jene physische Erscheinung, das was wir (musikalischen Instrumental-) Ton nennen, seiner eigentlichen Wesenheit nach auf Vibrationen des tönenden Körpers selbst beruhe, während die relative Höhe oder Tiefe des Tones natürlich von der Zahl der Longitudinal- oder Transversal-Schwingungen abhänge. Fechner hat diese meine Ansicht in seinem Repertorium der Physik recht gut aufgegriffen und wieder gegeben.

Meine Hypothese führt zur Erklärung sonst unerklärbarer musikalischer Tonerscheinungen, und meine Experimente — die Doppel-Zinkpfeife mit ihrer verschiedenen Umhüllung — bestätigen die Hypothese.

Wenn Angelica Catalani vom Kai des Hafens von Portsmouth nach dem eine englische Meile vom Ufer entfernten Admiralitätsschiff, auf welchem sie der König Georg von England erwartete, in der Mitte ihrer Fahrt das englische Nationallied »God save the king« anstimmte, dass die Ruderer vor Erstaunen ihre Ruder sinken liessen und ihr gewaltiger Gesang am Hafenufer und auf dem Admiralitätsschiff zugleich mit gleicher Macht und Klarheit gehört ward, worin liegt der Grund? Ihre Luftröhre ist die eines jeden gut gebildeten Weibes gewesen, ihr Kehlkopf war nicht grösser als der unserer Schechner, die ihr an Macht der Stimme sehr nahe kam. Es war die vibrirende Luftsäule nicht einmal halb so lang als die Orgel-Principalpfeife, welche das $\bar{\bar{d}}$ angiebt, und nicht viel von der Hälfte des Durchmessers. Die Stimmbänder waren stark, Stimmbänder, wie man sie bei sehr vielen Menschen mit starker Stimme findet. Die Obertöne in dem $\bar{\bar{d}}$ unserer Schechner waren dieselben, wie sie sich bei jedem gut gebauten weiblichen Stimmorgane finden, wenn sie das $\bar{\bar{d}}$ mit voller Brust singen. Man versuche und bilde die Luftröhre irgend eines Weibes genau nach, was sich auch in Hinsicht auf die etwa 20 knorpeligen Ringe der Luftröhre mechanisch gar gut ausführen lässt, man bekleide den Kehlkopf mit künstlichen Stimmbändern aus Kautschuk oder jedem beliebigen elastischen Materiale, man stülpe Schallstücke von allen möglichen Formen darüber, benutze die grösstmögliche Windspannung. Was wird man dadurch erzielen? Eine lächerliche Wirkung im Vergleiche mit einer schönen Menschenstimme.

Wenn der Löwe, den Kopf gegen die Erde geneigt, sein Gebrüll erschallen lässt, wenn denn die Erde bebt und die Thiere der Wüste zittern, woher diese Macht der Löwenstimme? Wir kennen die Kehle und den Kehlkopf des Löwen genau. Man versuche und bilde auf mechanischem Wege eine der des Löwen ähnliche Kehle, versehe sie mit allen erdenklich vibrirenden Platten. Was wird der Erfolg sein?

Die unnachahmliche Macht und Kraft der Menschenstimme liegt in der elastischen Umhüllung der Luftröhre und ihrer Verbindung mit den elastischen Lungen, denn die Haut-Muskeln des lebenden Körpers sind eigentlich in Wasser aufgequollene und deshalb eigenthümlich elastische Substanzen — in dieser Umhüllung liegt die unnachahmliche Wirkung der Menschen- und Thierstimme — und meine Experimente mit der doppelten Zinkpfeife begründen das Gesagte neuerdings hinreichend.

Ich habe meine Hypothese durch zahlreiche, auf die mannigfaltigste Weise motivirte Experimente unterstützt (über ein rudimentäres Telephon habe ich schon vor 50 Jahren geschrieben), alles zu einer Zeit, wo die akustische Autorität Savart den Ausspruch that, der Bau unserer gegenwärtigen Violinen sei ein alter Usus, der sich blos durch das Herkommen

*) Andeutungen zur Begründung einer Theorie der Aeolsharfe. Poggendorff's Annalen XIX. Band 1830 S. 237. — Berichtigung eines Fundamentalsatzes der Akustik. Neues Journal der Chemie und Physik. Halle 1833 u. s. w.

erhalten. Ich hätte seit diesem halben Jahrhunderte genug Material gefunden, um diese meine früheren Ansichten zu berichtigen, zu ergänzen und weiter zu begründen; allein in einer Zeitschrift ist nicht Platz für ausgedehnte experimentelle und mathematische Untersuchungen, dazu würde in gegenwärtiger Zeit die Arbeit ebenso fruchtlos sein, wie sie es vor einem halben Jahrhundert war.

Der Unterschied zwischen einem Schlaginstrumente, dessen Ton durch momentanes Reissen mittels des Fingers, durch Anschlag mittels des Hammers etc. hervorgebracht wird, und dem Streichinstrumente, dessen Saite durch rasch auf einander folgende Stösse, d. i. durch die Friction des Geigenbogens in beständiger, unendlich modificirbarer Vibration erhalten wird, die den Seelenzustand des Spielenden repräsentiren, ist ihm gänzlich entgangen.

Eine flache Tafel, lehrte Savart, statt der künstlichen *f*-Löcher mit ein paar verticalen Schlitzen versehen, entspreche dem Zwecke einer Resonanzdecke besser, wissenschaftlicher, als die gegenwärtig gewölbte Resonanzdecke unserer Violinen u. s. f. Bei einem solchen Zustande theoretischer Anschauungen fand sich natürlich im Allgemeinen kein Ohr für meine Anschauungen.

Savart baute auch wirklich eine Geige aus »zwei Brettern und vier Brettchen« — eine wahre Sarggeige, bezog sie und lud zur Probe Sachverständige der verschiedensten Ansichten ein. Die Geige wurde in einem Nebenzimmer neben einer Stainer-Geige gespielt, und so gross war der demüthige Glaube an den Ausspruch der berühmten Autorität, dass in der That die Entscheidung dahin ausfiel, die Savart'sche Sarggeige unterscheide sich in ihren Leistungen kaum von der hochgewölbten Geige des berühmten Stainer. Erst nach einiger Zeit, nachdem sich die musikalischen Hörer von ihrer Verblüffung durch den Glauben an die Autorität Savart's erholt hatten, fing man an, die Sache näher zu betrachten und zuletzt über die eigene Schwachheit zu lachen.

Der berühmte Geigenfabrikant Villaume in Paris hatte seinen Ruf vorzüglich dadurch erlangt, dass er die Formen der alten berühmten Geigenmacher bis ins kleinste Detail nachahmte; aber sein Straduarius war dennoch kein Straduarius gleich dem Paganini'schen Straduarius, der nun zum ewigen Andenken unter einem Glassturz in Genua prangt. Keine Geige aus irgend einer Hand der gegenwärtigen Geigenmacher kann je den alten italienischen Geigen von Gaspare di Salo angefangen bis zu Joseph Guarnerius herauf, also vom Jahre 1600 bis 1740, an die Seite gestellt werden. Woher kommt das? Die besten Saiten finden sich auch auf allen Geigen unserer besten Geigenmacher. Und dennoch wurde erst vor einigen Jahren ein Straduarius in Paris bei einer Auction um 5000 Franken erworben.

Weit entfernt, dass die Wissenschaft für den Bau der Geigeninstrumente etwas wirklich Erspriessliches geleistet hätte, hat sie sich bisher noch immer mit Versuchen zur Erklärung der Vorzüge der alten berühmten Geigen abgequält. Savart konnte sich indess doch nicht enthalten, in seinen letzten Arbeiten zu bekennen: einer Geige ohne gewölbte Decke mangle alles Glänzende, Durchdringende des Tones, also, aufrichtig gesprochen, der eigentliche Geigenton selbst. Dagegen kam er wieder zu anderen, beinahe komischen Ideen. Decke und Boden, für sich angestrichen oder angeschlagen, müssten um einen ganzen Ton differiren, was natürlich bei jeder richtigen Geige der Fall sein wird, da die Decke aus Fichtenholz, der Boden aus Ahornholz besteht. Die Höhlung der Geigen müsste genau den Grundton $\bar{c}$ angeben, wenn man sie an den *f*-Löchern mittels eines Röhrchens anbläst. Ein Instrument, das unter allen Verhältnissen, unter allen Stimmungen alle Töne klar und klingend, alle Nüancen der Töne im Pianissimo und Fortissimo wieder geben muss, soll in seiner charakteristischen Wesenheit durch den Ton bestimmt werden, den die Höhlung des Instrumentes (noch überdies mit dem Munde) angeblasen giebt. Man verschone uns mit allen Erklärungen aus dem physikalischen Salon und gebe z. B. einem Paganini die Savart'sche Sarggeige in die Hand — da soll er sein grossartiges Concert aus Es-dur spielen, das uns einst so sehr erfreut und in Staunen versetzt hat!

Früher wurden die Geigen in die eigentlich leitenden Tonarten, aus welchen die Compositionen geschrieben waren, umgestimmt, und die Stimmung der Accorde war jedesmal in der ersten Notenzeile vor dem Schlüssel angegeben werden.*

Diese Praxis wurde längst aufgegeben, bis Paganini, in seiner Genialität sie benutzend, wieder zu ihr zurückkehrte. Er betrachtete diese Umstimmung stets als sein Geheimniss; denn er hat nie seine Geige vor irgend einem Zeugen gestimmt. Er trat, wenn das Orchester einmal begonnen hatte, zwischen die Coulissen, versuchte da leise an seinem Ohre ein paar Saiten seines Instrumentes und trat dann heraus vor's Publikum. Kapellmeister Guhr war es, der zuerst in Erstaunen gerieth, als bei Paganini's Concert in Es-dur, einer Tonart, die natürlich bei einer ins *g* gestimmten Violine nur dumpf klingen kann, von der tiefsten bis zur höchsten Lage so fein und klingend ertönen hörte, als spiele Paganini auf lauter ungegriffenen Saiten.

Paganini hatte seine Violine, die, wenn man mittels eines Röhrchens in die Höhlung hinein blies, wie man wollte, das $\bar{g}$ oder $\bar{c}$ ertönen liess, um einen halben Ton höher, nämlich ins *as* gestimmt, und darum klang Alles und sang Alles in allen Lagen, in den höchsten wie in den tiefsten.

Die Wölbung der Geige hat den Zweck, gerade die regelmässigen mechanischen Bewegungsresultate einer schwingenden Platte unmöglich zu machen, welche Savart als das Wesen des Geigenbaues betrachtete; daher sein Suchen nach Schwingungsknoten und allen den Erscheinungen, die man auf einer durch den Violinbogen angestrichenen Glasscheibe hervorbringen kann. Auch die Stellung der sogenannten *f*-Löcher an der Brust und ebenso ihre Form sind von der grössten Wichtigkeit; sie sind mit der Form der Geige, den Verhältnissen des Schallspiegels, der Decke etc. in dem innigsten Zusammenhange, und der Versuch, sie durch ein paar verticale Schlitze ersetzen zu wollen, verräth eben, dass der Theoretiker nie eine Geige gespielt haben musste. Die *f*-Löcher sind nicht da, um die Communication der äusseren Luft mit der inneren zu vermitteln. Schon durch ihre Form sind zwei einander gegenüber stehende Stellen, gleichsam Lappen der Decke frei gelegt, welche allein transversal schwingen und auf den Klang des Tones den grössten Einfluss ausüben.

Von dem Grade der Wölbung der Decke hängt ein grosser Theil des Charakters des Geigenbaues ab. Die Geigen von Stainer sind am höchsten gewölbt und sie besitzen einen vollen, aber flötenartigen, sanften Ton. Die Geigen der Stradivarius sind unter allen berühmten italienischen Geigen am niedrigsten gewölbt und haben den breitesten, brillantesten, weithin tragenden Ton, aber auch den stärksten Schallspiegel. Unsere grössten Concertgeiger bedienen sich gegenwärtig nur der Geige von Antonius Stradivarius, von welchem die besten, originellsten aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts bis gegen das erste Viertel desselben stammen.

Neben der Form der Decke ist die Natur des Holzes selbst von der grössten Wichtigkeit. Es muss bei dem geringsten specifischen Gewicht vollkommen gradfaserig sein; die grösst-

*) Ich besitze eine Sammlung im Manuscript von Sonaten, Präludien, Allmanden, Concerten, Sarabanden, Ciaconen, Variationen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, componirt von dem berühmten Violinisten Heinrich Ignaz Franz v. Biber, dem Kurfürsten Maximilian von Bayern geweiht, in welcher Sammlung die Violine 17mal umgestimmt wird.

mögliche gleichförmige Elasticität ist die erste Bedingung für ein gutes Geigen- oder, wie es die Technik nennt, Resonanzholz. Die möglichst gleichförmige Structur ist deshalb zur Erhaltung der ersten Bedingung unerlässlich. Diesen Anforderungen entspricht nur das Fichtenholz, und nur Fichtenholz das unter den günstigsten Umständen herangewachsen ist. Unsere süddeutschen Instrumentenmacher erkennen es sogleich an dem im Walde höchsten, vorzüglichen Gipfel oder der Spitze des Baumes und nennen es Haselfichtenholz*). Das Holzgewebe der Haselfichte ist das zarteste, gleichförmigste. Das Holzgewebe ist ein Entwicklungsproduct des Elementarbestandtheiles aller Pflanzen, der Zelle nämlich. Während des Wachsens strecken sich die runden Zellen zu länglichen und oft sehr lang gestreckten Zellen, die sich zu Bündeln vereinigen, den sogenannten Faserbündeln. Verdicken sich die Wände dieser Zellen, dieser Faserbündel, indem sich schichtenweise immer mehr und mehr Zellenstoff auf dem innersten der Zellenwände ablagert, so entsteht ein verhärtetes Faserbündel, das ist ein Holzbündel, aus welchem unsere Holztafeln zusammengesetzt sind, die zu Resonanzdecken verarbeitet werden.

Der Stamm wächst aber nur von Aussen, sich alljährlich mit einer neuen Holzschicht umgebend und deshalb die Rinde auseinander treibend und zwar in unserm Klima vom Frühling bis zum Herbst. Natürlich ist im Frühling die Holzmasse weicher, zarter; erst gegen den Herbst wird das Holzgefüge feiner, fester, harziger. Von dem darauf sich ansetzenden weichen Frühlingsholz lassen sich deshalb diese Jahresringe leicht von dem übrigen Theil des Holzes unterscheiden, und sie sind es, welche bei den Geigendecken als leicht bemerkbare Längslinien in die Augen fallen; denn der Stamm wird von dem Umkreise nach dem Mittelpunkte des Stammes oder, wie der technische Ausdruck lautet, nach dem Spiegel in Tafeln geschnitten, so dass die Herbstjahresringstreifen neben einander zu liegen kommen, wie man sie auf dem Querschnitte des Stammes übereinander liegend findet und aus ihrer Zahl das Alter des Baumes erkennen kann. Diese hervorragenden härteren Herbstjahresringe werden nun durch die gegen die äusseren Jahresringplatten gelegenen stets dichteren und gegen die entgegengesetzten Jahresringe immer lockerer werdenden Holzbündellängsfasern ausgefüllt. Es sind dies Holzbündelfasern, welche sich mit einer fortgesetzten Reihe von in äusserst kleinen Zeitintervallen sich wiederholenden Stössen parallel und durch ihre Tüpfelgefässe seitwärts verbunden lagern; und dieser regelmässig sich successive gezwungen ordnenden Lage ist auch die Veränderung zuzuschreiben, welche bei fortgesetztem Spielen mittelst des Bogens jede neue Geige erleidet. Ist die Geige so gearbeitet, dass der Ton gleich anfangs anspricht, wo er noch kratzend erscheint, und sind zuletzt einige Wochen unter unausgesetztem Spiele vergangen, so spricht der Ton immer schwieriger an und verliert endlich seinen eigenthümlichen feinen Klang. Bei fortgesetztem Spielen und bei einer regelmässigen und gut gearbeiteten Geige wächst jedoch der Ton wieder allmälig an Klang, die Ansprache wird leicht klingend und es wird der Ton immer besser, je älter die Geige wird, vorausgesetzt, dass sie immer zum Spielen benutzt wird.

Allein diese regelmässige, moleculäre Anordnung der Längsfasern des Holzes erhält sich nur durch fortgesetztes Spielen. Lässt man eine gute Geige eine lange Zeit in ihrem Kasten, so findet man die Ansprache wieder beinahe so schwer, als sie in der zweiten Periode ihrer Entwicklung war. Es ändert sich die Lage der Molecüle beinahe eines jeden festen Körpers durch eine Reihe von rasch auf einander folgenden, eine längere Zeit unnnterbrochen fortgesetzten Stössen oder Erschütterungen, und man weiss ja, dass die Eisenachsen der Eisenbahnwagen wegen der fortgesetzten Stösse, die sie beim Fortrollen auf den Schienen erleiden, zuletzt statt der früheren faserigen eine krystallinische Structur annehmen, die dann sehr häufig den Bruch der Achsen veranlasst, eine Veränderung in der Lage der Eisenmolecüle, die weit grösser und durchgreifender ist, als das Aneinanderdrängen der Zellenmolecüle im Holze durch die fortgesetzte Reibung des Geigenbogens.

Von der zarten regelmässigen Structur des Deckenholzes hängt auch die Schönheit und Zartheit des Tones ab. Für Geigeninstrumente ist es dann vor allem nöthig, das in seinem Wachsthum regelmässigst entwickelte auszuwählen. Die Schmalheit der Jahresringe deutet auf eine regelmässige Entwicklung des Stammes. Indessen sind die Jahresringe gegen die Achse oder Mitte des Stammes zu immer die schmälsten und werden natürlich breiter, wenn der Stamm an Umfang zunimmt. Tannenholz ist dagegen immer grobjährig, besitzt dazu noch geringe Elasticität. Aus diesen Gründen wählt kein einsichtsvoller Meister Tannenholz zu seinen Decken. Die Geigen z. B. von Buchstädter in Regensburg, so schön sie nach den besten italienischen Mustern gearbeitet sind, verrathen durch ihren immer harten Ton auch das grobe Material, das er zu seinen Decken wählte. Seine Decken bestehen durchschnittlich aus Tannenholz des ihm nahen Bayrischen Waldes.

Das eigentliche zu Geigen allein brauchbare Fichtenholz heisst im Handel Resonanzholz. Es besitzt bei dem geringsten specifischen Gewichte die grösste Elasticität und wächst, soweit bis jetzt die Erfahrung reicht, auf den Bergen Tyrols, Bayerns und Böhmens und geht von da durch die ganze Welt. Auch Villaume in Paris besuchte sehr häufig das durch seinen Geigenbau altberühmte Mittenwald, und der alte Neuner verbarg da immer sorgfältig seinen Schatz an Resonanzholz vor den Augen des Parisers.

Je höher der Grund liegt, auf dem die Haselfichten wachsen, desto feiner und gleichförmiger werden die Jahresringe. Im Durchschnitte findet man die besten Bäume in einer Höhe von nicht unter 900 Meter; aber auch da ist es nur die nach Nord oder höchstens nach Nordost gerichtete Seite, die gutes Resonanzholz giebt. Dazu müssen es alte Bäume sein; im Durchschnitt zählt man 400 Jahre oder Jahresringe: wir können im Durchschnitt 382 Jahresringe bei 393 mm Halbmesser des Stammes oder 312 Jahresringe bei 266 mm Halbmesser des Stammes nehmen. Wenn die Breite der Jahresringe in 50 Jahren $^1/_2$ mm wenig übersteigt, so erreichen die Jahresringe in den 300 Jahren zuletzt eine Breite von nahe 2,5 mm.

Die Geigenmacher legen die breiten alten Jahresringe häufig auf die Basssaite, die schmalen auf die Discantsaite der Geige, doch wählt man nie die allerfeinsten.

Auch das Material, aus welchem die Saite selbst gebildet ist, trägt seine Individualität auf den sogenannten Resonanzboden über und genau ebenso in den Flageolettönen. Eine Stahlsaite hat eine andere Klangfarbe als eine Messingsaite, und diese wieder eine andere als eine Darmsaite.

Um nur ein Beispiel anzuführen, beziehe ich mich auf die sogenannte Zither, die gegenwärtig hinreichend Modeartikel geworden ist, um meine Andeutungen zu verstehen. Unsere Zither hat drei, gegenwärtig vier die Melodie führende Saiten über dem Griffbrette, die quintenweise gestimmt sind wie bei den Geigen c, g, $\bar{d}$, $\bar{a}$. Das höchste $\bar{a}$ giebt eine Stahlsaite dem Spieler zugewendet, der noch eine zweite ihr gleiche beigegeben ist, gleichfalls in $\bar{a}$ gestimmt; die nächst folgende, das $\bar{d}$, besteht aus Messingdraht, und die folgende g-Saite aus einer übersponnenen Stahlsaite, die tiefste aus übersponnener Seide. Der dünne näselnde, doch klingende Ton dieser Stahlsaite bildet

*) Ich habe dieses sogenannte Haselfichtenholz, das den Forstleuten nicht bekannt ist, in meinem Bericht über die musikalischen Instrumente in der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahre 1854 S. 226 genau beschrieben.

eine charakteristische Toneigenschaft dieses Instrumentes, das in dieser Beziehung kein anderes an der Seite hat. Man versuche Darmsaiten oder Saiten aus einem anderen Stoffe; keine wird den charakteristischen näselnden Ton hervorbringen, den unsere Stahlsaite giebt. Die Zahl der Vibrationen mag immer 870 sein: aber die Farbe des Klanges ist bei jeder Saite eine andere.

Die Aliquottheile und die Obertöne sind natürlich von Einfluss auf den Ton selbst oder sie bilden den musikalischen Ton (selbst die Stimmgabel lässt angeschlagen zuerst die Quinte hören); aber die eigentliche Qualität des Tones bedingt das Material, in welchem der Ton gebildet wird, und der Abt Vogler behauptete schon vor mehr als hundert Jahren: »Keine Saite klingt an und für sich selbst — die constituirenden Theile sind es, die Schwingungen, denen zufolge nun auch nicht mehr eine Orgel 16- oder 32füssig, weil ihr Principal 16 oder 32 Schuh in der Höhe hat, sondern weil sie dem Ohre eine Trias harmonica, einen harmonischen Dreiklang von 16 oder 32 Fuss vernehmen lässt.« Vogler baute sein ganzes System der Tonsetzkunst, sein Simplificationssystem des Orgelbaues auf dieses Princip, wenn er auch, durch die damaligen mechanischen Hilfsmittel nur spärlich unterstützt, bei Ausführung seines Grundgedankens auf Widerstände im Detail stiess, die nur durch lange, consequent durchgeführte Untersuchungen den Anforderungen entsprechend beseitigt werden können.

Es sind bei dem eigentlich musikalischen Tone noch verschiedene andere mitwirkende Ursachen mit in Rechnung zu ziehen, die das feine Ohr recht gut bemerkt, die sich aber auch, wie ich Grund zu hoffen habe, auf experimentalem Wege in ihrer Wesenheit werden nachweisen lassen. Unsere Instrumentalwelt hat durch alle akustischen Untersuchungen mit Ausnahme der Flöte nichts gewonnen; unsere Geigen sind wie sie vor 300 Jahren waren, und je genauer man sie nach dem 300jährigen Muster bildet, desto besser werden sie, ja die Theorie hat die Praxis, wie wir gesehen, nur auf Irrwege geführt. Chladni's Euphon zeigte schon unter seinen ungelenken Händen, dass es höchstens ein Spielzeug für Dilettanten sein könne, und sein Clavicylinder ist eigentlich niemals recht in die Welt gekommen.

Die Scala unserer Blechblasinstrumente ist umfangreicher geworden, das ist indessen nur durch zahllose empirische Versuche hervorgerufen worden. Denn wo bei den conoidischen Theilen unserer Blechblasinstrumente das Klappenloch hingesetzt werden muss, das kann nicht durch unsere gegenwärtige Theorie, sondern nur durch den Versuch entschieden werden. In dieser Branche hat übrigens der Böhme Červený weit mehr Wesentliches geleistet, als der französirte Sax.

Unsere Claviere sind nach dem Vorgange Englands kräftiger gebaut, haben dadurch an Fülle des Tones gewonnen — die Mechanik ist complicirter geworden; aber mit allen diesen Veränderungen hat die eigentliche Akustik nichts zu thun. Man könnte wohl das erste Stein-Mozart'sche Pianoforte mit der ersten (1825) von G. Stephenson für Manchester gebauten Locomotive zusammenstellen; den gegenwärtig gebauten neuesten Lastwagen-Locomotiven möchte sich dagegen eines der neuesten Pianofortes von Broadwood an die Seite stellen lassen. Die praktische Instrumentalmusik wird erst wirklich durch die Wissenschaft gefördert werden, wenn sich Virtuosen mit der Wissenschaft befreunden, wie dies bei Böhm der Fall war und ist; sonst müssen wir uns an das Schiller'sche Motto erinnern:

»Und wenn Genie und Witz vollbracht,
Was Locke und Descartes nie gedacht:
Sogleich wird auch von diesen
Die Möglichkeit bewiesen.«

Der Unterschied von Holz- und Blechblasinstrumenten wird ganz gewiss mit vollem Rechte in unserer praktischen, eigentlichen Musik unveränderlich stehen bleiben — ja, die Nüancen in diesen Unterschieden werden noch zahlreicher und charakteristischer werden.

Dies wird allerdings die Praxis mit der Theorie verbunden durchführen; leider bedarf es dazu eines langen, langen Zeitraumes. Will man übrigens durch Vergleichung eines neuen Instrumentes mit einem der bereits üblichen ein praktisches, brauchbares Resultat erhalten, so ist es nöthig, dass man sich nicht, wie gewöhnlich, mit dem Spiele einiger Passagen begnüge. Hat sich der Meister mit der Behandlung des neuen Instrumentes vertraut gemacht, so spiele er einen musikalisch durch- und ausgeführten Gedanken mit dem lebendigen Vortrag des Künstlers; erst dann wird sich der Werth und die Stellung eines Instrumentes richtig begründen lassen, den es in der Reihe der wahren musikalischen Instrumente einzunehmen hat.

Die erste Aufgabe des parteilosen Beurtheilers ist auch hier mutatis mutandis wie überall: Man höre mit einem gebildeten musikalischen Ohre, vergleiche und sehe sich erst nach der praktischen Prüfung um, woher denn diese Resultate kommen, und ob und wie weit sie mit irgend einer gang und gäben musikalischen Theorie übereinstimmen.

Zur Reform unserer Notenschrift.

II.

Zur chromatischen Neuschrift.

Dass unsere beiden Schlüssel 𝄢 und 𝄞 im Grunde identisch, sonach keine mehr wären, beweist unser »eingestrichenes« 4. *c*, das in den beiden Notensystemen den Ausgangspunkt bildet für beide Schlüssel, und sich aufwärts bis *f* — exclusive, und abwärts bis *f* inclusive — als identisch erweist.



Die schöne Eintracht der beiden identischen Schlüssel, die in der That laut 1. keine sind, wie wir bereits früher bemerkt, denn sie stimmen mit unserer Neuschrift 2. genau über-

ein, — wird nur allein gestört durch die Unmöglichkeit, den Halbton *e-f* correct schreiben zu können. In der Neuschrift, laut 3., gehen beide Schlüssel stets Hand in Hand; sie sind eben keine, nur ein verschiedener Ausdruck derselben Octave. Laut 4. gehen beide auseinander, die frühere Eintracht ist gestört; die Töne *c d e f* sind verschieden bei 4., nicht mehr identisch wie bei 3. Ebenso ist die weitere Tonreihe: *f g a h c* in beiden Schlüsseln wirklich verschieden, d. i. falsch, während 3. durchweg correct ist. In zwei Octaven, d. i. in 15 Tönen sind nur 7 (vorläufig in *c*) correct geschrieben, laut 1. und 2., dagegen sind acht Töne laut 4. falsch geschrieben. Ich sage falsch, so lange wir den Halbton von dem Ganzton graphisch nicht unterscheiden können. Dieses offenbare Unrecht, das wir dem Halbtone zufügen, rächt sich auf das bitterste durch die höchst unnöthigen Hemmnisse, die uns die Vorzeichnung bereitet. Dies Unrecht, das wir durch lange Jahrhunderte diesem »weiblichen« Halbtone zugefügt, kann nur gesühnt werden durch dessen endliche »Emancipation« durch die Schrift. Die Folgen dieser Incorrectheit sind ersichtlich laut *a.*, wo beide Schlüssel nur scheinbar identisch sind, während laut *b.* in Neuschrift sie es wirklich sind.

Wie der Augenschein lehrt, ist die Schrift für vier Octaven (2—6) nur laut *b.* vollständig correct, während laut *a.* diese anfängliche Correctheit sich in zweierlei »Schlüssel« gespalten hat, deren Existenz eben nur beweist, dass beide an demselben Uebel kranken, nämlich an der Unmöglichkeit: »den Halbton correct schreiben zu können«. Ausserdem ist diese einheitliche Neuschrift ausser ihrer Correctheit übersichtlicher, da sie weniger Hülfslinien bedingt.

Nur die durch Correctheit des Halbtons vermittelte Correctheit einer Scala lässt uns diese identisch erscheinen und zwar ebenso in allen Octaven.



Nachdem laut *a.* die Darstellung der *C*-Scala in zweiter und vierter Octave auf dem unteren Systeme des üblichen 𝄢-Schlüssels identisch ist mit *b.*, so ist die Bezeichnung eines Schlüssels ein Ding der Unmöglichkeit geworden; *c.* aber ist die correcte Schrift des unteren Systems, *d.* aber deren Transponirung in beide Systeme; die ungeraden Zahlen 1 und 3 correspondiren, wie 3 und 5; 5 ist nur die Transponirung des unteren Systems, d. i. der dritten Octave in das obere, in die fünfte Octave. Sonach ist in der Doppeloctavenschrift unter *e.* 2—3 identisch mit 4—5, und unter *f.* wäre die Schrift für fünf Octaven.

Nachdem aber in fünf Octaven für ein einzelnes Instrument (wie Clavier) jede höhere Octave identisch ist mit einer tieferen, so kann unser viertes Ausgangs-*c* als erster Ton laut *g.* ebenso die unterste erste, als die fünfte bezeichnen, und wir hätten vom Contrabass (der freilich erst bei *e* beginnt) bis zum Piccolo, d. h. für die erste und fünfte Octave eine gleiche Notenschrift für alle Stimmen und Instrumente ohne Schlüssel und Vorzeichnung.



Wir würden wenig Hülfslinien benöthigen, selten zu 8va unsere Zuflucht nehmen, es sei denn, der grössere Umfang wie z. B. das Cello bedinge mehr Hülfslinien. So wäre, wie unter *z*, dies die Schrift für Cello separat in einer Linie unabgebrochen! vielleicht gedrängter oder in kleinerer Notengattung? Ja selbst diese Schrift für Cello liesse sich insofern noch vereinfachen, dass wir sogar Hülfslinien ersparten, wir brauchten nur den Bassschlüssel vor dem Violinschlüssel durch folgendes Zeichen zu unterscheiden:



Dieses Zeichen [könnte also durchweg 𝄢 ersetzen bei allen Instrumenten oder Stimmen, wo es bisher angewendet werden musste, selbst bei Clavier statt 8va.





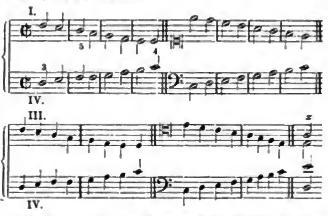
Während in der Neuschrift in den vier Singstimmen der Alt mit dem Bass die gleiche Schrift besitzt, ist letzterer nur eine Octave tiefer als der erstere, beide aber sind durch den Notenstiel rectificirt, während ihre Schlüssel in der Altschrift auseinander gehen.

Während in der Neuschrift der Tenor die gleiche Schrift hat mit dem Sopran, nur eine Octave tiefer und ebenfalls rectificirt, gehen beide, dissonirend durch unsere Schlüsselwirthschaft, feindlich auseinander. Die wahren Dissonanzen in der Musik sind wahrlich die Schlüssel! Gilt denn das »*divide et impera!*« auch in der Musik? Da kommt denn doch die neueste Gepflogenheit, den Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel durch 𝄞 zu ersetzen, unserem einheitlichen Ideale einigermaassen näher, obschon der Dualismus: 𝄢 und 𝄞 nebst ♯ und ♭ fortbesteht. Wäre es wirklich angezeigt, unsere halb und halb überwundenen ehrwürdigen Schlüssel zu rehabilitiren, oder sollte es nicht vielmehr unser eifrigstes Bestreben sein, zu einer einheitlichen Schrift vorzudringen? Wäre die Einheit nicht einem Doppel-Dualismus unserer vier resp. fünf Schlüssel vorzuziehen?

Eine solche einheitliche Schrift, die durch Emancipation des »weiblichen« Halbtons erst wahrhaft correct werden kann, die noch dazu alle Schlüssel und Vorzeichnung unmöglich macht, ist jedoch in theoretischer Beziehung bei Bestimmung der Intervalle vom grössten Belange; denn das ewige Reflectiren: welcher Schlüssel vorgezeichnet sei, fällt weg. Oder ist es etwa kein Hemmniss, wenn ein Kunstjünger an einer Musikschule drei Jahre lang sich mit vier Schlüsseln abmühen muss (ob überall, weiss ich nicht, und ob noch jetzt in Köln diese »Sitte« herrscht, ist mir ebenfalls nicht bekannt) als »unerlässlich zur Kunstbildung«, wovon er drei über Bord wirft, sobald das Clavier ihm beweist, dass er mit zwei Schlüsseln ebenso weit kommt? Nun aber beweist unsere Neuschrift, dass dies auch ohne Schlüssel möglich ist, durch eine einheitliche Schrift.

Die Notenscheu unserer Dilettanten zumal kommt blos auf Rechnung unserer jetzigen unlogischen Notenschrift.

Es ist eine Art Logik, wenn ein gehörbegabter Dilettant etwas Unlogisches, wie unsere jetzige Notenschrift, nicht capiren kann und lieber wilder Gehörsänger bleibt. Unlogisch ist sie aber nur deshalb, weil sie ohne Skrupel den Halbton schreibt, wie den Ganzton.



Der Frage: »wie denn die ganze Note kenntlich gemacht werden könne«, will ich gleich jetzt begegnen. Die Originaltöne *c d e g a h* brauchen kein Zeichen; dagegen erhält der Ton *f* als Unterscheidung von *e* den Stiel in der Mitte und ebenso die fünf chromatischen Töne *cis-des*, *dis-es*, *fis-ges*, *gis-as*, *ais-b*.

Wenn aber jemand fragt, wodurch denn *cis* von *des* sich unterscheiden lasse, so kann ich ihn nur verweisen auf den Claviermeister in Ratibor, der sich unglücklich fühlt, dass er für *cis* und *des* nur eine Taste hat. Vielleicht erfindet noch ein Edison eine spielbare Claviatur mit 35 Tasten in einer Octave für solche »Unglückliche«, die jeden Violinisten beneiden, der so genau *cis* von *des* unterscheiden kann, obwohl unsere Gelehrten nicht einig sind, ob *cis* höher oder tiefer »gegriffen« werden müsse als *des*.

Eine römische Ziffer könnte den Schlüssel ersetzen, wenn man nicht S. A. T. B. wählen wollte, während ein vierstimmiger Accord auch keine Irrung veranlassen könnte, denn das *e* des Basses unter *x*, würde der Tenor ebenso kennen, als der Bass, so wie der Alt das *g* des Sopran kennen würde. Jeder Sänger würde die Universalschrift mit Leichtigkeit erlernen und brauchte nicht sich auf einen oder zwei Schlüssel zu beschränken. Nur durch eine Universal-Notenschrift wäre ein wirklicher Fortschritt zu erzielen.

Wenn ein violinspielender Sänger als Baritonist naiver Weise mir gestand, er könne deshalb im Gesangverein nur dem zweiten Tenor beitreten, weil er blos den Violinschlüssel kenne — so sagt das genug. Und wenn S. 239 Jahrg. 1870 d. Bl. gelegentlich einer pädagogischen Preisaufgabe (gestellt von der Red. des Schulbl. für die Provinz Brandenburg) der Wortlaut dieser Preisfrage: Was kann die Schule thun, um die Gesangslust im Volke zu wecken und zu fördern? — mit folgenden Worten der Redaction begleitet wird: »Die Frage wäre wohl am richtigsten so gestellt: Was kann die Schule thun, um die aller Orten vorhandene Sangeslust zu einer edlen musikalischen Bildung zu verwerthen? denn darauf kommt es doch eigentlich an« — so giebt unser Aufsatz wohl genugsam Ant-

wort: das erste müsse eine rationelle Universalschrift sein, gemeinverständlich für jeden Schulknaben. Aufgabe sonach ist es — wir wiederholen es abermals — nachdem der Gesangunterricht schon in der Volksschule obligater Lehrgegenstand geworden, für sämmtliche Lehrerkreise, diese Cardinalfrage nicht vornehm kühl abzuweisen, sondern vielmehr je eher je lieber zum Austrag zu bringen.

Schon Stuart Mill sagt: »Ohne die Theorie von dem, was er thut, zu kennen, kann der Mensch nur das vollbringen, was leicht auszuführen und was blos Zeit und Geduld verlangt. Allein jeder grosse Fortschritt der Wissenschaft war von einer entsprechenden Verbesserung der Begriffe und der Logik seitens der besser Denkenden begleitet, so dass sie entweder Vorläufer oder begleitende und nothwendige Bedingung dieses Fortschrittes waren.« Wenn nun aber nur das wahrhaft praktisch sein kann, was theoretisch d. i. logisch auf unumstösslicher Grundlage ruht, so wird man sicher die dargelegte Neuschrift nicht unpraktisch noch unlogisch nennen können. Somit entfallen etwaige Einwürfe gegen sie von selbst.

Der bereits erlebte Einwurf: unsere so reiche Literatur müsse umgeschrieben oder gar umgedruckt werden, kann nicht ernst gemeint sein. Zu beklagen ist es freilich, dass mit Aufgeben der Mensuralschrift man den Notenstiel, der dort in quantitativer Hinsicht eine Rolle spielte, nicht gerettet hat für — die Qualität, d. i. für den bisher so consequent vernachlässigten Halbton. Mit eben dem Rechte könnten sich alle Geographen gegen das eingeführte Decimalsystem, wonach alles umgerechnet werden muss, beklagen. Allein gerade für die Musik muss unser jetzt eben aufgegebenes Duodecimalsystem neu gewonnen werden. Unsere fünf resp. sieben Linien in Verbindung mit dem »abkürzenden« Stiel, der uns zwei Octaven ermöglicht, sind der einfachste Ausdruck hiefür.

Wir streifen nur leise das Wort »Theorie«, um nicht über Gebühr zu breit zu werden. »Wer kümmert sich heutzutage um die Theorie?« Diese höhnisch von zwei Schulmännern in zwei verschiedenen Städten — Breslau und Wien — mir entgegengehaltenen ganz gleichlautenden Sätze sprechen deutlich. Wollte man lesen und schreiben lehren ohne Theorie, ohne Methode, so fände man keine Worte des Unmuths über solches Gebahren; bei der Musik — wer kümmert sich da um die Theorie?! — Darüber vielleicht ein andermal. Man beachte nur das Intervall der Octave *d* in der Neuschrift, gegenüber unseren Schlüsseln.

Eine Schrift muss doch zunächst plastisch anschaulich sein, eine Unmöglichkeit in den Schlüsseln. Darum bedarf die Musikschule zunächst einer musikalischen Schreib-Lesefibel, um wirklich Gemeingut des ganzen Volkes werden zu können. Wenn keine anderen Einwürfe etwa gegen diese eben dargelegte Schrift erhoben werden können als der: »sie sei wohl besser als unsere jetzige mit 𝄪 und ♭ bespickte Notenschrift, nur zu einfach« — Worte eines renommirten Harmonielehrers, die ich schwarz auf weiss besitze — dann kann ich beruhigt sein. *H. J. Vincent.*

Berichtigung. In Nr. 39 Sp. 610 Z. 25 v. o. liess statt Interpretin: Interpretin.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Männerchor.

F. Büchler. Sechs Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Op. 20. Zwei Hefte à (Partitur und Stimmen) 3 ℳ. Offenbach a. M., Joh. André.

Die sechs Gesänge sind einfach, ohne simpel zu sein, sie sind natürlich melodisch, ohne ins Triviale zu verfallen. Auch mit Auffassung der Texte kann man sich einverstanden erklären. Diese nicht zu verachtenden Eigenschaften machen die Gesänge empfehlenswerth und die Männergesangvereine thun keinen Fehlgriff, wenn sie nach ihnen greifen. In No. 6 Takt 3 klingt der $^6/_4$-Accord (B-dur) mit dem auf ihn folgenden Stammaccorde matt und drückt nicht aus, was hier ausgedrückt werden soll. In No. 2 findet sich eine ähnliche Stelle: S. 6 letzter Takt; hier hat sie jedoch weniger Auffälliges, nach unserm Geschmack ist aber auch sie nicht.

Rudolf Schweida. Acht Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 11. (No. 8 »Bundeslied« mit Begleitung von sechs Waldhörnern.) Partitur und Stimmen Preis ℳ 7,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Es ist Leben in den Liedern, auch kann uns hie und da der gelungene Wortausdruck oder eine längere Partie interessiren; man kann ferner nicht sagen, dass die Texte falsch aufgefasst seien, sowie dass es dem Verfasser an Geschick fehle — im Ganzen aber haben die Lieder einen erheblichen Eindruck auf uns nicht hervorzubringen vermocht. Der Componist schreibt häufig zu gesucht, abgerissen, phrasenhaft und beschäftigt sich viel mit Wortmalerei. Ob er speciell darauf ausgegangen ist, äussere Effecte zu erzielen, soll weder bejaht noch verneint werden, verdächtig ist aber seine hastige Modulation und der oft nicht weniger hastige Wechsel von *p* und *f*. Der Effect muss in der Sache liegen, nicht in Aeusserlichkeiten, an die sich nur anklammert, wer sonst nichts einzusetzen hat. Jedenfalls wird der Verfasser dem Vorwurfe nicht entgehen, dass er besonders sein und schreiben wollte. So will er, um nur eine Stelle heranzuziehen, in No. 1 S. 3 im vorletzten Takt den »wundersamen Klang« ausdrücken und verfällt auf eine Querständigkeit, die absolut nicht anzuhören ist. Der matten Stellen giebts in ziemlicher Menge in den Liedern. Einer Geschmacklosigkeit müssen wir noch speciell Erwähnung thun: der Verwendung von Brummstimmen nämlich. Mit diesen wird ein Bariton-Solo begleitet, das in dem Bundesliede (No. 8) vorkommt. Wir glaubten, über die Brummstimmen wären wir längst hinaus. Vorläufig können wir den Verfasser nicht unter die Sterne erster Grösse setzen, hoffen aber, dass er sich Mühe giebt, einen Platz unter ihnen zu erringen. *Frdk.*

Für Clavier zu vier Händen.

S. Jadassohn. Balletmusik in sechs Canons für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 58. Pr. ℳ 3,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Was der Componist schreibt, hat Fluss und Geschick, klingt gut und hält sich fern von Absonderlichkeiten, wie sie uns häufig genug aufgetischt werden mit dem heimlichen Wunsche, dass man sie für genial oder doch aussergewöhnlich interessant halten möge. Vorliegende Stücke bieten gute solide Musik und wissen die Spieler anzuregen und angenehm zu unterhalten. Der Componist ist ein routinirter Canoniker, er holpert und stolpert nicht in seinen Canons und wird nicht langweilig, und das rechnen wir ihm als Verdienst an. Wir können die sechs Canons, welche in Beziehung zu einander stehen und als ein Ganzes zu betrachten sind, leidlich fertigen Clavierspielern als interessante Musikstücke empfehlen. *Frdk.*

Verlag von **Friedrich Vieweg und Sohn in Braunschweig.**

[218] (Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Die Gesundheitslehre der Stimme
in
Sprache und Gesang
nebst einer
Gebrauchsanweisung der Mittel zur Behandlung der Krankheiten der Stimmorgane.

Von Dr. L. Mandl,
Professor der „Hygiène de la Voix" am Conservatorium der Musik zu Paris, Ritter der Ehrenlegion, Mitglied der Akademie der Wissenschaften von Neapel, Pest etc.

Vom Verfasser besorgte deutsche Originalausgabe.

Mit in den Text eingedruckten Holzstichen. gr. 8. geh. Pr. 4 *M* 50 *Pf*.

Allgemeine
Stimmbildungslehre für Gesang und Rede
mit anatomisch-physiologischer Begründung dargestellt von
G. Gottfried Weiss.

Mit in den Text eingedruckten Holzstichen. gr. 8. geh. Preis 4 *M*.

AUSGABE C. F. KAHNT.

[219]

HAYDN'S
17 Ausgewählte
Sonaten
für das Pianoforte
herausgegeben und mit Fingersatz versehen
von **Carl Reinecke,**
Lehrer am Kgl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Band I No. 1—10 (leicht) 2 *M*.
Band II No. 11—17 (schwerer) 2 *M*.

Dieselben cplt. in einem Band elegant gebunden 5 *M*.

Die Sonaten einzeln:

No. 1. G dur	50 *Pf*	No. 7. C moll	50 *Pf*	No. 13. D dur	60 *Pf*
- 2. C dur	50 -	- 8. Cis m.	40 -	- 14. Es dur	70 -
- 3. F dur	60 -	- 9. C dur	50 -	- 15. Es dur	50 -
- 4. D dur	40 -	- 10. B dur	30 -	- 16. As dur	60 -
- 5. E dur	40 -	- 11. G moll	70 -	- 17. Es dur	60 -
- 6. D dur	40 -	- 12. G dur	40 -		

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.

LEIPZIG. **C. F. KAHNT,**
F. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[220] Soeben erschien in meinem Verlag:

Th. Böhm
Compositionen berühmter Meister
für Flöte und Pianoforte

No. 12. **Fantasie** über Motive einer Sonate von F. H. Himmel. *M* 1. 50.

Billige Ausgabe

50 melodische und fortschreitende
Violin-Uebungen
in Form von Duetten
in den sieben Positionen
als Beigabe von Beispielen zur Violin-Schule von
Rode-Kreutzer-Baillot
verfasst von
C. Th. Hom.

5 Hefte complet in einem Band.
broch. 5 *M* netto.
Die einzelnen Hefte à 2 *M*.

München. Jos. Aibl.

POLONAISEN
[221]
für das Pianoforte
von
Jul. Handrock.

Op. 24. F dur. *M* 1,75. Op. 60. Es dur. *M* 2,00. Op. 80. C dur (Faust-Polonaise). *M* 1,50.
Op. 90. Es dur. *M* 1,50. (neu.) Op. 91. A dur. *M* 1,75. (neu.)

LEIPZIG. **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[222] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Lieder
für
vierstimmigen Männerchor
componirt von
Louis Bödecker.
Op. 14.

No. 1. Abendlied: »Sieh, der Tag, er geht zur Neige« von *E. Rittershaus*. Partitur 30 *Pf*. Stimmen à 10 *Pf*.
No. 2. Widerruf: »Dass im Mai ich scheiden sollte« von *Rob. Prutz*. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 10 *Pf*.
No. 3. Epikur: »Perlet der Becher am Munde« von *Carl Siebel*. Partitur 50 *Pf*. Stimmen à 10 *Pf*.

[223] Soeben erschien in zweiter Auflage:

ANTOINE RUBINSTEIN
Album de danses populaires des différentes Nations.

No. 1. **Lesghinka** (Caucase),
- 2. **Czárdás** (Hongrie),
- 3. **Tarantelle** (Italie),
No. 4. **Mazurka** (Pologne),
- 5. **Valse** (Allemagne),
- 6. **Russkaya i Trepak** (Russie).

Nouvelle Edition revue et corrigée par l'Auteur.

Pr. compl. 8°. 4 Mk.

Berlin. **Ed. Bote & G. Bock,**
Königl. Hof-Musikhandlung.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. October 1879. **Nr. 41.** XIV. Jahrgang.

Der erste Entwurf der Bassarie „Nasce al bosco" in Händel's Oper Ezio. (1732.)

Wie unter den Bassduetten das bekannte Stück im Israel »Der Herr ist der starke Held (*The Lord is a man of war*)« alle anderen überragt, so unter den bassirenden Sologesängen diese ausserordentliche, man möchte sagen ungeheure Arie in »Ezio«. Sie hat nur den einen Fehler, dass sie wegen des grossen Umfanges von zwei Octaven, sowie wegen der, einer colossalen Stimme auf den Leib geschnittenen Gänge sehr schwer in voller Pracht darzustellen ist. Dennoch pflegt jetzt, nach Stockhausen's Vorgang, jeder gediegene Bassist oder Baritonist dieses Stück in sein Repertoire aufzunehmen, und das ist erfreulich. In den Kreisen der Musikliebhaber finden sich nicht selten Bassstimmen, welche an Volumen oder so zu sagen an wahrer Bassgestalt die der gegenwärtigen Concertsänger weit übertreffen. Diese Bassdilettanten werden bei solchen Gesängen, wenn sie ihnen in einem entsprechenden Vortrage nahe treten, gleichsam aufthauen und nun ihre schöne Stimme durch eine Musik veredeln, von welcher sie bis dahin keine Ahnung hatten; zugleich werden sie damit dem verderblichen Wahn entzogen, die gegenwärtigen Opernbassisten als ihr hauptsächliches Muster anzusehen.

Händel schrieb die genannte Arie für Montagnana, einen der grössten Bassisten der damaligen Zeit. Es ist nun von besonderem Interesse, dass sich gerade bei diesem Stücke ein erster Entwurf erhalten hat, in welchem dasselbe eine ungleich bescheidenere Gestalt zeigt. Solche Entwürfe sind bei ihm nicht häufig; er vernichtete sie, sobald das Bessere gefunden war. Die erste Version zu dieser Arie erhielt sich aber, weil sie in der Mitte der Seite und der Zeile unmittelbar nach einem begleiteten Recitativ anfing. Er beschrieb dann auch noch die folgende Seite dieses Blattes, brach aber mitten in der Linie ab, durchstrich Alles und begann auf einem neuen Blatte die Arie in derjenigen Gestalt, in welcher sie zur Aufführung kam; nur die vier vorletzten Takte des Vorspiels sind erst durch eine nachträgliche Correctur aus zwei Takten entstanden, und diese Correctur nimmt die leere Stelle auf dem Blatte des ersten Entwurfs ein. Man sieht hieraus, dass der Componist, als er mit seinem ersten Entwurf bis an die Piano-Stelle von B-dur gekommen war, die Unzulänglichkeit der bisherigen Verwerthung der Themen einsah und sich plötzlich für eine ganz neue Bearbeitung entschied.

Die hier mitgetheilte Skizze besitzt durch ihr Verhältniss zu einem solchen Gesange bleibenden musikalischen Werth, und sie veranschaulicht Händel's Art zu arbeiten in einem überaus deutlichen Beispiel. Es war nämlich seine Art, Verbesserungen in der Gestalt von Umarbeitungen oder neuen Entwürfen vorzunehmen, dagegen nur sehr selten einzelne Takte oder Gänge zu feilen.




V. pian
pian
Nas - ce al bos - co in roz - za cu-na un fe - li - ce
pian


tr
pa - sto - rel - lo
e con l'au-re di for-tu - na giun-ge i Reg-ni a do - mi - nar


tr
a do - mi - nar
e con l'au-re di for-tu - na



Ein Aufsatz von Zelter über Georg Benda und seine Oper „Romeo und Julie". *)

Es hat allerdings etwas Unangenehmes, sich das Vergnügen, welches ein Kunstwerk gewähren soll, vorrechnen zu lassen. Das Reden und Erklären über Genie- und Geistesproducte ist so gefährlich, dass mancher bessere Mann dadurch eher am Genuss gehindert als verständigt wird, wenn nicht die Erklärung selbst in seiner Art ein schönes Werk ist. Indessen kann die Betrachtung einzelner Theile eines Kunstwerks, das vorher einen vortheilhaften Eindruck gemacht, unsere Freude daran vollkommen machen, wenn wir dadurch die nämliche Uebereinstimmung an den einzelnen Theilen gewahr werden, die uns das Ganze so werth machte.

Es ist kein geringes Vergnügen, wenn wir inne werden, dass das Genie, dessen Werk wir mit heiliger Ehrfurcht huldigen, unseres gleichen ist; wenn dieses Genie in seiner menschlichen Gestalt hervortritt und uns mit dem Erkenntniss gleichsam überrascht; wie natürlich alles zuging, und wie nahe uns das Schöne war, das wir ohne die Kunst nicht sahen.

Man kann erstaunen, wenn man bedenkt: dass ein von allen Göttern begünstigtes Individuum dazu gehöre, uns eine einfache kurze Freude an gewöhnlichen Gegenständen zu machen; und doch lehrt die Erfahrung, dass die Natur, die wir täglich und von Jugend auf vor Augen haben, so selten rein nachgeahmt wird, was doch die eigentliche Function der schönen Künste ist. Wer von uns allen würde sich nicht in die Lage eines edeln Mädchens hineindenken können, die bei einer natürlichen tugendhaften Liebe zu einem edeln Manne mit Widerwärtigkeiten zu kämpfen hat, die eben so natürlich sind? Man wird vermuthen, dass ich auf das bekannte Drama: Romeo und Julie hinweise.

*) Die Anekdoten von Georg Bende, welche Nr. 37 (Sp. 585 ff.) brachte, ergänzen wir hier durch einen Aufsatz von Zelter, aus welchem die grosse Bedeutung des nun fast vergessenen Meisters aufs neue zu ersehen ist. Dieser Aufsatz steht ebenfalls im »Lyceum der schönen Künste« 1797 S. 132—144 und hat die Ueberschrift: »Ausstellung einer Scene aus dem musikalischen Drama Romeo und Julie von Georg Benda. Herrn Professor Engel gewidmet.« Dazu als Anmerkung: »Der Verfasser dieses Aufsatzes führte diese Scene vor einer Versammlung von Freunden und Kennern auf, und las solchen bei dieser Gelegenheit an Ort und Stelle vor.« Es geschah gleichsam zur Erinnerung an den unlängst verstorbenen Componisten. — Hierbei sei noch berichtigend erwähnt, dass es Sp. 585, Anm. Z. 13 v. u. nicht heissen muss »kurz vor«, sondern »kurz nach seinem Tode«, denn G. Benda starb am 6. November 1795 zu Köstritz im 73. Lebensjahre.

Die arme Julie ist in einer traurigen Lage. Ein unerbittlicher Vater, eine schwache Mutter, die gern helfen möchte und nicht kann; ein verbannter Liebhaber, die einzige Hoffnung des Mädchens; kurz, alles, was allein ihr Glück machen könnte, ist zu ihrem Unglück verschworen. Ich zweifle nicht, dass viele unter uns, mit dem heimlichen Gefühl der schönen Nachahmung im Herzen, bei sich denken werden: Ja, wärst du nur ein Maler oder Schauspieler; das wolltest du so natürlich machen, du wolltest die leidende Unschuld so rein darstellen, — und doch! Jeder verständige Künstler mag sich selbst hierauf antworten; ach! und jeder wird die Antwort leicht finden.

Es war eigentlich nicht meine Absicht, mich in diese allgemeinen Betrachtungen zu versteigen; ich wollte blos versuchen, unserer edeln Gesellschaft das nähere Anschauen einiger einzelnen Theile eines schönen Kunstwerks zu gewähren und habe dazu zwei Arien und ein Recitativ aus dem genannten Drama gewählt. Die unglückliche Lage des armen Mädchens ist uns bekannt. In dieser Noth erscheint hier der Pater Lorenzo, der einzige hülfreiche Freund der Liebenden. Er hat ein Mittel ausfindig gemacht, die Unglücklichen zu retten und kommt, um es Julien anzubieten. Aber welch ein Mittel für ein furchtsames Mädchen? Er selbst findet Bedenklichkeiten, es ihr zu eröffnen. Er versucht zuerst ihre Standhaftigkeit und findet sie bereit, für ihre Liebe zu sterben. Dies giebt ihm Muth, und er thut zu dem Ende die Frage an Julien: was sie wohl ihm Stande wäre, für ihren Romeo zu thun? Die Antwort darauf ist die Arie, welche wir jetzt hören werden.

»Ihn wieder zu sehn, meinen Romeo?
Meinen Romeo zu sehn?
Spräng' ich in schäumende Fluthen!
Kämpfte mit reissenden Thieren!
Stieg' ich zu Todten ins Grab!
Führe zum Sitz der Verdammten hinab!
Alle Gedanken verlieren
Sich in den Wonnegedanken
Meinen Romeo zu sehn!«

Dies also ist Juliens Erklärung auf Lorenzo's Frage, die mit allen Liebeserklärungen das gemein hat, dass nur getrennte Verliebte sie verstehen mögen.

Es hat manchen verständigen Mann gegeben, der sich nicht in unseren Kunstgebrauch hineindenken konnte: auf eine gesprochene Frage eine gesungene Antwort zu statuiren; und diese Einwendung geht von guten Gründen aus. Der scharfe augenblickliche Abstand von der Sprache zum Gesange ist fast niemals natürlich. Es hindert den Fortgang der Empfindung

und setzt eine Scheidewand von ganz heterogener Natur mitten auf die Stufen der anstrebenden Leidenschaft; dadurch wird das fortschreitende Gefühl gehemmt und zugleich gekränkt. Hier scheint mir dieses nicht der Fall zu sein, und Juliens gesungene Antwort auf eine gesprochene Frage kommt mir eben so vor, als wenn sie den Fragenden gleich durch die That, und nicht durch Worte, von der Wahrheit und Stärke ihrer Liebe überzeugen wollte. Was sie zu antworten hat, lässt sich mit keinen Worten, mit keiner Menschenzunge aussprechen; ihre Antwort ist gleichsam ein plötzlicher Ausbruch lichter Flammen, der mit einer Art von Explosion in dem nämlichen Augenblick in die Höhe schnellt, als sich ihrer Phantasie ein heller Blick in die Zukunft zeigt; und nur die Kunst mit ihrem sympathetischen Zauberspiel kann dem ergriffenen Herzen das Bild eines ergriffenen Herzens malen. Ihr ganzes innerstes Wesen schlägt bei dem Gedanken, ihren Romeo zu sehen, hoch auf, wie ein Fisch, der plötzlich ins Wasser geworfen wird. Die Liebe nähert sich ihrem Element, sprengt die irdischen conventionellen Bande sogenannter Anständigkeit auseinander und flattert in Freiheit und Wonne, gleich der Lerche im sanften Hauche des Frühlings umher. Und wenn die Musik eine Nachahmung der Leidenschaften sein soll, wenn sie, nach des grossen Luther's Meinung, da anfängt, wo die Sprache aufhört, so wäre die Musik hier an ihrem Ort, und ich zweifle, dass eine andere schöne Kunst das hier thun könnte, was die Musik thut. Sonach wäre unsere gesungene Antwort auf eine gesprochene Frage gerechtfertigt, wenn sie nicht gar ein so grosser Meistergriff ist als die Dichtkunst, wie alt sie auch sei, aufweisen mag.

Die zweite Einwendung, welche von guten Kennern, mit so vielem Rechte, den Melismen, Passaggien und Coloraturen gemacht wird, ist nicht minder wichtig. Diese Coloraturen und Passaggien sind nichts anderes als Exercierexempel für die Sänger, die oft nachher damit auf Theatern, Musiksälen, ja sogar im Tempel des Herrn einen so unnatürlichen Unfug treiben, dass dadurch aller wahre Sinn an der Kunst weggescheucht wird. Allein auch diese Melismen sind hier sehr glücklich angebracht. Julie bedient sich, wie wir eben gehört, der stärksten Worte und Bilder, die die Sprache und Imagination auftreiben können, ihre Liebe auszudrücken; allein diese sind bei weitem nicht hinlänglich, und so bleibt die Zunge auf einem Worte lallend stehen, und der frische kraftvolle Geist fliegt mit Nachtigalltönen zum Aether hinauf. Auf Erden ist für das Glück ihrer Liebe kein Raum; nur das Universum mag die Seligkeit fassen, die in den Worten liegt: meinen Romeo zu sehn! bis das Gefühl menschlichen Jammers ihr wieder irdische Sprache giebt, mit der sie irdische Herzen zum Antheil an ihrem Unglück auffordert:

> Ach! Nur getrennte Verliebte
> Können dich Wonnegedanken verstehn!
> (Es wird die Arie gesungen: »Meinen Romeo zu sehn!«)

Man wird in dieser Arie, die sich auch in Absicht der Form von anderen Arien unterscheidet, wahrscheinlich den Ausdruck einer zerreissenden Leidenschaft und fester Entschlossenheit wahrgenommen haben. Auch Lorenzo ist davon erschüttert, der nun mit seinem guten Rath ans Licht kommt; und dieser besteht in nichts Geringerem, als Julien durch einen Schlaftrunk auf eine Zeitlang dem scheinbaren Tode zu übergeben, um dadurch entweder den aufgebrachten Vater zur Einwilligung in ihre Liebe zu bewegen, oder Julien von ihrer unglücklichen Leidenschaft abzubringen. Und so geht er von dannen, übergiebt ihr das Fläschchen und überlässt sie ihren ernsthaften Betrachtungen.

Auf den gewaltigen Sturm einer zerstörenden Leidenschaft, dem Julie hier hingegeben war, musste nothwendig Erschöpfung und gänzliches Hinsinken erfolgen. Die Einsamkeit führt das stille Nachdenken herbei; und erst jetzt ist sie im Stande, den sehr ernsthaften Vorschlag des Freundes gelassen zu überlegen. Dieser, nachdem er ihr den Trank gereicht, verliess sie mit den freundlichen Worten: Schlummre sanft, meine Tochter! Nach einem kurzen bedeutenden Stillschweigen fasst sie den angenehmen Wunsch des Freundes auf und wiegt sich mit dem schönen Gedanken: im Arm ihres Romeo vom Tode zu einem Leben der Herrlichkeit zu erwachen. Doch, nicht lange; so steigen nach und nach alle grauenhafte Vorstellungen der Kindheit und weiblicher Furcht vor ihrer unglückahnenden Seele wie Gespenster aus ihren Gräbern herauf:

> »Wie, wenn ich nicht erwachte? — wenn der Trank Gift wäre? — Wenn Romeo beim Erwachen, oder Lorenzo nicht erschienen? — Um Mitternacht; — allein; — in einem Sarg! — umringt von Gräbern der Väter, die sich öffnen; — aus denen die Geister der Abgeschiedenen empor steigen! — Unter ihnen der ermordete Tebaldo, der erzürnt und drohend auf seine frischen Wunden zeigt!« —

Und so treibt dies Spiel einer tragischen Phantasie die arme Julie wieder auf den Gipfel der Zerrüttung, wo sie nichts sieht als ihr Unglück, und endlich wie ein Boot auf den gethürmten Wogen des ergrimmten, ungeheuern, unabsehbaren Meeres, in gänzlicher Hülflosigkeit und Angst ihres Herzens ausruft:

> »Wo bist du, Romeo!
> Zu Hülfe mir Armen!
> In Höhlen des Todes,
> Verzweifelnd, verlassen
> Verlang' ich nach dir!«

Die musikalische Composition dieser Scene scheint mir vom Künstler überaus glücklich und meisterhaft getroffen. Die ruhige dankvolle Ergebung, womit Julie des Freundes schönen Wunsch und den bittern Trank zugleich aufnimmt; das Vorgefühl des ewigen Lebens: im Arm des Geliebten zu erwachen; die nach und nach aufsteigenden Besorgnisse: ob auch alles glücklich ablaufen werde? und endlich die völlige Auflösung aller Bande zwischen Leidenschaft und Vernunft; die Angst, mit welcher alle ihre Hoffnung allein auf den Einzigen, Verbannten hinfällt; ihr abgebrochenes Rufen um Hülfe zu dem, der sie nicht hört; und zuletzt die Entschlossenheit, mit der sie den Trank fasst und gleichsam in frohem Triumph auf die Gesundheit des Geliebten ausleert: — alles dieses zusammengenommen scheint ein einziger wohlgelungener Guss einer grossen tragischen Dichterphantasie zu sein, der so gewiss auf die Nachwelt kommen wird, als zu Perikles Zeiten Dichter und Künstler waren.

Es könnte sein, dass jemand von dem hier Gesagten manches in der Arie vermissen wollte. Darauf antworte ich getrost: dass jeder, der ein Kunstwerk geniessen will, nothwendig seine eigene Imagination und ein reines Herz mitbringen müsse, wenn er Anspruch auf Genuss und auf die Achtung des Künstlers haben will.

Wir sind nur in sofern zu achten, als wir zu schätzen wissen! sagt ein vortrefflicher Schriftsteller mit Recht. Wenn jemand sich mit übereinander geschlagenen Armen vor den Künstler hinstellen und sagen wollte: Da bin ich, rühre mich einmal! so würde dies eine lächerliche und abgeschmackte Forderung sein, an der kein rechtschaffener Künstler seine Kunst wegwerfen wird. Die Kunst lässt sich nicht aushängen und Preis geben. Blos deswegen knüpft sie sich gern an den Faden einer Begebenheit, um nicht frei und frech zu erscheinen und ungesehen frei und sicher wirken zu können. Es giebt Leute, die die Rede nicht hören können, ohne den Redner zu sehen, und die Sache und das Mittel so mit einander verwechseln, dass sie alle Augenblicke eins für das andere nehmen. Mit diesen habe ich nichts zu streiten. Wer gerührt und ergriffen werden soll, muss es sein wollen; er muss ein Herz voll Demuth und Liebe mitbringen, sonst ist

an ihm alle Arbeit verloren, und die Kunst wirkt zurück. Wer in seine Andacht seine Zweifel und Muthmaassungen mischt, für den ist kein Gebet; und wer ins Schauspiel eilt, um seine Bravo und ein unwürdiges Händegeklatsch auszuüben, für den ist keine Kunst. Diese verlangt (das einzige was sie verlangt) Hingebung und zärtliche sorgsame Erwartung. Freilich darf der Künstler diese Erwartung nicht täuschen und jene Zweifel veranlassen; sonst erregt er Unwillen und eine Heterogeneität von Gefühlen, die seinen Werth herabsetzen. Die Kunst geht denn zurück und überlässt den schwachen Künstler allen Folgen seiner Unfähigkeit und Ohnmacht.

Aber diese Scene, so meisterhaft sie ist, hat doch ihre offenbaren Fehler! höre ich mir zurufen. Allerdings hat sie deren! Allein, womit wollt ihr den trefflichen Künstler belohnen, wenn ihr nur seine Schwächen seht, die er selbst um so härter fühlt, je treuer er euch das Schöne darstellt? Wie viel schwerer ist es, das Vortreffliche vernünftig und gehörig zu loben, und wie viel emsiger wird er sein, allen Anstoss aus dem Wege zu räumen, wenn ihr das Schöne recht empfindet?

Es würde demnach nicht schwer gewesen sein, an dieser Scene mehrere kleine Flecken zur Schau zu geben; diese liegen so klar und offenbar da, dass sie jeder, ohne meine Hülfe, gewahr werden kann, der sich auf Accentuation und Scansion der Sprache versteht. Auch könnte manchem das frische Leben in der Arie: »Meinen Romeo zu sehn!« eine Ausartung in Lustigkeit dünken; oder die kleinen abgerissenen Phrasen in der Instrumentalbegleitung der Arie: »Wo bist du? Romeo!« ein Stein des Anstosses werden. Alles dieses sind Nebensachen, deren Fehlerhaftigkeit nichts weniger als ausgemacht ist, weil sie dem Haupteindruck des Ganzen so wenig hinderlich sind, dass man vielmehr daran die begeisterte Hastigkeit eines Meisterpinsels gewahr wird, wo die Natur allein, sich selbst überlassen, frei ohne Nebenklang und Sprachgebrauch wirken will und soll und eher strebt, die Last der Instrumentalbegleitung abzuwerfen, als sich dahinter zu verkriechen. — So stelle ich mir diese Fehler vor, woran ein gemeiner Kriticus seine Freude oder seinen Aerger haben mag. Was mir sonst bei der Sache oblag, war nichts weiter als: das Andenken eines Mannes bei uns aufzufrischen, der noch nicht vergessen werden muss, wann wir uns nicht den gerechten Vorwürfen der Nachwelt Preis geben wollen. Geschrieben Berlin im December 1796.

Zelter.

Besprechung neuer Werke.

(Von Ad. Wall.)

Goldmark, Lieder aus dem »Wilden Jäger« von J. Wolff, in zwei Ausgaben, für hohe und tiefe Singstimmen. Op. 32. Mainz, B. Schott's Söhne.

Julius Wolff hat bei den Componisten mit vollem Recht heute eine allgemeine Beachtung gefunden, sowohl die Rattenfänger-Lieder, wie die oben genannten, sind wahre Perlen der neudeutschen Poesie, und man geht also den Compositionen dieser Gesänge von vornherein mit mehr Freude entgegen, als Liedern, welche minder bekannte und vorzügliche Gedichte zum Text haben.

Goldmark's Opus besteht aus sieben Gesängen, von welchen No. 3 und 4 »Waltraut« und No. 6 »Alle Blumen möcht ich binden« den Ton der Dichtung wohl treffen, aber doch nicht auf der Höhe seines sonstigen Schaffens stehen; ja seine Ueppigkeit, sein rascher orientalischer Musikpulsschlag ist nicht einmal darin fühlbar, und dies ist doch gerade seine Eigenart. In No. 4 kann mir ausserdem Manches wie z. B.



(beide Stellen dreimal wiederkehrend) durchaus nicht als correct erscheinen, wenn es auch ein sonst so kenntnissreicher Mann wie Goldmark schreibt. Die übrigen der Gesänge sind nun von einer Gewöhnlichkeit, die ganz unbegreiflich bei der Wahl so schöner Gedichte ist.

Gewisse neudeutsche Gemeinplätze sind den Besten am wenigsten zu verzeihen und Herr Goldmark hat dieselben wahrhaftig nicht nöthig.

Somit sind wir gezwungen, diese Gesänge für das Product einer schwachen Stunde des Autors zu halten, und hoffen, dass er uns bald wieder versöhnt durch seinem grossen Talente entsprechende, neue Lieder.

F. Otto Dessoff, Lieder. Op. 8. Leipzig, Fr. Kistner.

Mehr als 10 Jahre war der Componist, der strengste Kritiker der Componistenjünger, am Wiener Conservatorium und jetzt tritt er zum zweiten Male zaghaft mit einem Hefte Lieder in die Oeffentlichkeit.

Wie es nun schon in solchen Fällen geht, ist die Strenge meist gegen Andere gross und sich selbst hält der Mentor für so unfehlbar, dass er gar nicht mehr zu componiren für nöthig findet. — Doch vergehen Jahre, und hat man dann Zeit zur Genüge (wie es bei ihm jetzt der Fall zu sein scheint), so greift man doch wieder zu Griffel und Tafel. Die oben genannten Lieder sind übrigens nicht schlecht, es ist ein ernster Zug in jedem, und die Gedichte von Geibel, Daumer und Schenkendorf haben wohl schon Aergeres erlebt. Das Vertrautsein mit den besten Producten der neuesten Musikliteratur schimmert überall hervor und ist den Compositionen nur die Originalität abzusprechen, sonst sind die Gesänge gut gemacht und in Form wie Declamation sicher durchgeführt.

Josef Sucher, Rabeert, Liedercyklus von Fr. Haymerle. Leipzig, Fr. Kistner.

Diese zusammenhängend sein sollenden kleinen Lieder entbehren jedes Ernstes der Auffassung und sind kurzen Gesangs-Improvisationen gleich, sehr flüchtig gearbeitet, die Melodien herkömmlich, ohne genügenden Charakter; keines der Lieder macht eine Ausnahme.

Sucher's erste Gesänge haben einen ganz anderen Zug, und es scheint mir, als ob es aus wäre mit der Er- und Empfindung des neuen Hamburger Kapellmeisters.

Robert Franz, Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 50. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Pr. 3 *M*.

Seit der Franz-Cultus aufgekommen, ist es schwer, über Etwas von diesem noch schaffenden Meister rückhaltslos zu urtheilen; jedoch habe ich es mir zur Pflicht gemacht, gerade heraus, Tadel und Lob, wen es immer trifft, zu veröffentlichen und somit scheue ich mich auch nicht, diese Gesänge (mit Ausnahme des dankbaren Liedes No. 2) für wenig sagend, ja manche sogar für unbedeutend zu erklären. Franz' Stil ist Manier geworden und es geht eben ganz gut, ohne Einfälle und Gedanken, zu componiren, wenn man viel geschrieben und eine Eigenart sich angewöhnt hat. Dies Polyphonschreiben in den

Begleitungen ohne irgend etwas damit zu charakterisiren, hat mir bei seinen neueren Compositionen nie behagt — wo noch dazu in den Liedern die Form entweder kindlich einfach oder gar nicht vorhanden ist.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Singstimme mit Clavier.

Peter Cornelius. Von demselben gedichtete und componirte **Brautlieder.** Nachgelassenes Werk. Preis 3 *M*. Leipzig, E. W. Fritzsch. 1878.

Mit Herausgabe nachgelassener Werke ist es eine eigne Sache. Neben werthvollen Werken werden auch solche zu Tage gefördert, welche ihren Verfassern nicht genügten und aus dem Grunde zurückgehalten wurden. Bei Componisten von Bedeutung ist dies nichts weniger als ein Unglück, weil sie wirklich Schlechtes nicht zu produciren pflegen; es kann im Gegentheil sehr verdienstlich sein, auch solche Werke ans Licht zu ziehen, weil sie nicht selten auf den Bildungsgang des betreffenden Componisten neues Licht werfen und das Gesammtbild desselben vervollständigen. Peter Cornelius war ein begabter Künstler, eine poetisch musikalische Natur, was jeder Unparteiische zugestehen wird. Irren wir nicht, so hatte er sich als Componist bereits sein Publikum erobert, das, wenn auch nicht gross, doch treu zu ihm hielt. Diese seine Freunde werden die Veröffentlichung der nachgelassenen Lieder jedenfalls willkommen heissen. Sie besitzen eine gewisse Eigenartigkeit, die ihnen auch sonst Freunde verschaffen dürfte; ebenso dürfte es von Interesse sein, den talentvollen Verfasser in seiner Doppeleigenschaft als Dichter und Componist kennen zu lernen. Im Uebrigen sehe und prüfe man selbst. Mag man die Lieder aber genau ansehen, denn sie sind nicht der Art, dass sie sofort zündeten. *Frdk.*

Clavier-Studien für den ersten Anfang.

Karl Kunze (Director des Conservatoriums der Musik in Stettin). **Technische Studien,** für den Unterricht bis zur mittleren Stufe des Clavierspiels zusammengestellt. Op. 5. Pr. *M* 2,75. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Dass Herr Kunze ein tüchtiger Lehrer ist, lassen die Studien auf den ersten Blick erkennen. Der Wege führen viele nach Rom, auch der hier eingeschlagene. Er ist gerade nicht neu, aber solide, gangbar, und das ist die Hauptsache. Den Inhalt des Heftes bilden: Uebungen mit stillstehender Hand, Nachrücken, Unter- und Uebersetzen, Tonleiter, Fingerwechsel, Accordpassagen, Tonleiter-Modelle. So kann das Heft zu jeder Clavierschule und von jedem Lehrer benutzt werden und erweist sich deshalb durchaus praktisch. Dass der Schüler nicht lediglich mit dergleichen technischen Uebungen gefüttert werden darf, weiss jeder denkende Lehrer. *Frdk.*

Für Clavier.

Wilhelm Maria Puchtler. Stimmen der Nacht. Phantasiestücke für Pianoforte. Op. 36. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der talentvolle junge Componist hat sich neuerer Zeit durch verschiedene Werke, hauptsächlich für Clavier, vortheilhaft bekannt gemacht. Auch die oben aufgeführten »Stimmen der Nacht« sind in ihrer Art gelungene und interessante Clavierstücke. Der Verfasser ist Romantiker, d. h. im guten Sinne; bis jetzt hat er sich als solcher gehütet, über die Stränge zu schlagen, mag er sich auch ferner in Acht nehmen und sich rathen lassen, dem phantastischen Tone, den er gern anschlägt, nicht zu sehr nachzuhängen, weil er Gefahren in sich birgt, mit denen oft der Beste erhebliche Kämpfe zu bestehen hat. Der Componist wird wissen, was damit gesagt sein soll; sollte er näher nachfragen, so könnte immerhin Gelegenheit genommen werden, über plastische Ruhe und Klarheit mit ihm zu reden. Dies nebenbei. Er besitzt die gute Eigenschaft, dass er immer frisch, keck und muthig auftritt, was man bekanntlich nicht ungern hat. Auch in dem ersten, dem längsten der vorliegenden Stücke, geht er gleich, wenn auch *pp*, frisch ins Zeug und zieht uns damit sogleich auf seine Seite, auf der er uns das ganze Stück hindurch zu halten weiss. In der Mitte desselben wird auf der Tonica (C-moll) ein Schluss gemacht, und der grosse Nonenaccord auf der Dominante der Parallele leitet über in einen edel und ruhig gehaltenen und mit dem Vorhergehenden wirkungsvoll contrastirenden Satz in Es-dur, bis dann das erste Thema wieder erscheint und in beschleunigtem Tempo das ernst bewegte stimmungsvolle Stück effectvoll abgeschlossen wird. Dem erwähnten überleitenden Nonenaccorde ist die Bemerkung beigefügt: »Dieser Nonenaccord soll einen Augenblick vor dem Auslassen des Pedals, welches den C moll-Accord (im *fff*) noch hält, so genommen werden, dass die Hämmer die Saiten gar nicht berühren.« Den Nonenaccord hört man allerdings im *pppp*, aber eine besondere Wirkung wird nicht damit erzielt. Es ist überhaupt weiter nichts als ein Experiment, dessen künstlerische Berechtigung noch dazu zweifelhaft erscheinen dürfte. Wer es an dieser Stelle nicht mitmachen will, der spiele getrost, wie er sonst spielt. Das zweite, kürzere Stück trägt die Ueberschrift »Weil' auf mir, du dunkles Auge«. Schön melodisch beginnt es in Liedart leise, weich und träumerisch und weiss sich sofort beim Spieler einzuschmeicheln. Nachdem der Liedsatz ausgetönt, folgt in der Parallele Cis-moll ein zweiter bewegterer Theil, der sich durch wesentlich andere Färbung vom ersten abhebt, allgemach aber wieder zu diesem zurückführt und eine ziemlich hervortretende Figur des zweiten Theils mit hinüber nimmt als Begleitungsfigur, wodurch auch äusserlich die Einheit zwischen beiden Theilen vermittelt wird. Dieses zweite Stück dürfte sich den besonderen Beifall der Spieler erringen. Technisch gerade nicht sehr schwer, verlangen die beiden Tonstücke doch einigermaassen routinirte Spieler und solche mögen nicht unterlassen, sie in ihr Repertoir aufzunehmen. *E—e.*

Für eine Altstimme mit Frauenchor und Orchester.

Lothar Kempter. „Klage der gefangenen Sclavin“, aus dem Trauerspiel »Nimrod« von G. Kinkel für eine Altstimme und zweistimmigen Frauenchor mit Begleitung eines dreizehnstimmigen Streichorchesters (Sechs Violinen, drei Violen, zwei Celli und zwei Contrabässe). Partitur mit unterlegtem Clavierauszug Pr. 2 *M* 50 *Pf*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Das kleine Gesangstück tritt anspruchslos und bescheiden auf und nimmt schon deshalb für sich ein. Es hat aber auch den Vorzug, ansprechend melodisch zu sein und sich sehr bequem zu singen und zu spielen. Manch Anderer würde der in dem Gedicht ausgedrückten Klage prägnanteren Ausdruck gegeben haben, doch lässt sich auch die mehr dem Freundlich-Weichen zuneigende Auffassung des Gedichts wohl rechtfertigen, jedenfalls wollen wir darüber mit dem Verfasser nicht rechten. Die Begleitung mit 13 Streichinstrumenten klingt manchmal voll; werden letztere jedoch nach Vorschrift discret gehandhabt, so steht nicht zu befürchten, dass sie den Gesang decken. Der zweistimmige Frauenchor ist ebenfalls sehr sangbar und leicht. Der Partitur ist auch der Clavierauszug beigefügt, eine immer sehr dankenswerthe Einrichtung. Das Werk-

chen verdient Beachtung und wird, wie wir glauben, allerorten freundlich aufgenommen werden. *Frdk.*

Neue Sängerrunde. Sammlung vierstimmiger Männerchöre. Lahr, Druck und Verlag von Moritz Schauenburg. 1879. 8. 324 Seiten.

Einer »Sängerrunde«, welche hier 1875 Nr. 41 Sp. 648—650 beurtheilt wurde, lässt der Herr Verleger jetzt eine »Neue Sängerrunde« folgen, in Erwägung dass der Vorläufer schnell seine Runde in den betreffenden Kreisen gemacht hat. Der Verleger ist zugleich Herausgeber, es stand ihm aber eine »Redactionscommission« von sechs Seminar-Musiklehrern zur Seite, aus deren Sieb diese Collection hervorgegangen ist. Einer von ihnen war hauptsächlich dabei thätig und darf als der eigentliche Herausgeber bezeichnet werden, Herr Bell. »In Folge eines von Herrn Seminar-Musiklehrer Bell zu Ettlingen ausgegangenen Rundschreibens wurden damals unter erfreulich reger Betheiligung fast aller Conferenzen zahlreiche Vorschläge zur Aufnahme von Liedern eingesandt und von Herrn Bell geordnet und begutachtet. . . . Die hohe Anerkennung, welche dem ersten Bande der Sängerrunde nicht nur von dem badischen Lehrerstande, sondern auch von hervorragenden Componisten und Gesangsdirigenten gezollt wurde, die ausnahmslos günstige Beurtheilung in der Presse und die starke Verbreitung der Sammlung durch ganz Deutschland mussten uns verpflichten, Alles aufzubieten, um die ‚Neue Sängerrunde' ihrer Vorgängerin ebenbürtig zu gestalten.« So sind denn »die Namen der besten und beliebtesten Tondichter auf dem Gebiete des Männergesangs«, wie versichert wird, »in dem Werke durch eine stattliche Anzahl trefflicher Original-Compositionen vertreten, und auch die Poesie hat duftende Blüthen eigens für diese Sammlung gespendet.«

Hinsichtlich der Eintheilung sind die Rubriken des früheren Bandes in der Hauptsache beibehalten, nur ist diesmal von den »Lehrerliedern« Abstand genommen, und mit Recht, was schon aus unseren Bemerkungen zu der ersten Sammlung erhellen wird. Die »Religiösen Lieder und Grabgesänge« machen den Anfang. Diese Abtheilung ist so nothwendig, wie die übrigen, denn der Männergesang wird bei solchen Gelegenheiten vielfach in Anspruch genommen; aber es liegt in der Natur der Sache, dass sie nicht gleich werthvoll sein kann. Die mehrstimmige religiöse Musik ist unter anderen Bedingungen und für andere Stimmen geschrieben, als die sind, über welche der moderne Männerchor verfügt. Ueberdies leidet man noch immer an dem Uebel, bekannte weltliche Musik zu religiösen Zwecken zu verballhornen. So beginnt denn auch die vorliegende Sammlung mit einem Chor aus Gluck's Iphigenie in Tauris! Andere Stücke, wie »Preis und Anbetung« von Rinck (Nr. 3), sind dagegen musterhaft zweckmässig, und solche finden sich mehrere. Bei dem Arrangiren grösserer mehrstimmiger Sätze, namentlich religiöser, sollte man sich aber an die wirkliche Kirchenmusik halten und an die grossen Oratorien, von denen vieles für Männerstimmen passt. — Hiermit sei der hübsch ausgestattete Band bestens empfohlen.

Elbing.

Musikbericht.

Nach der glänzenden Doppelaufführung des Händel'schen Belsazar (in Elbing und Danzig) im October v. J. hat der hiesige Odenwald'sche Kirchenchor sich genöthigt gesehen, mit den Ausgaben für Concerte sparsamer zu Werke zu gehen. Er brachte am Todtenfeste in der Marienkirche ein Concert, dessen Programm aus verschiedenen kleineren Acapella-Sachen bestand und, wenige Wochen darauf eine Nachlese aus früheren Aufführungen, darunter den zweiten Act des Gluck'schen Orpheus, Arie und Chor aus Josua (»Soll ich in Mamres Segens-Au'n«), den Sesach-Chor aus Belsazar mit Clavierbegleitung und verschiedene Gesänge a capella, unter denen wir besonders das Prätorius'sche »Es ist ein Reis entsprungen«, das Bortniansky'sche »Du Hirte Israels« und ein Silcher'sches Volkslied »O du klar blauer Himmel« wegen ihrer vortrefflichen Ausführung hervorheben.

Am letzten Charfreitage wurde das Ziel, welches der Stifter und Dirigent des Chores, Herr Odenwald, unablässig im Auge behalten, nämlich gute Aufführungen dem Volke unentgeltlich zugänglich zu machen, realisirt. Der Graun'sche »Tod Jesu« wurde in der sehr geräumigen Marienkirche, in deren Mittelschiff nur eine geringe Anzahl Plätze zu dem geringen Preise von 1 ℳ reservirt waren, aufgeführt, und, soweit der Raum ausreichte, der Eintritt jedem ohne Eintrittsgeld gestattet. Das Publikum hatte von dieser Liberalität den ausgiebigsten Gebrauch gemacht. Nur durch die von der Provinz Westpreussen dem Institute gewährte Jahressubvention von 1000 ℳ ist es möglich geworden, auch die Unbemittelten an Kunstgenüssen, die sonst nur den Wohlhabenderen zugänglich sind, Theil nehmen zu lassen. Dank dem hochherzigen Beschlusse unserer Provinzialvertretung! *)

Der hier unter Leitung des Clavierlehrers Herrn Lötsch bestehende »Neue Gesangverein« brachte im Laufe des Winters zwei moderne Compositionen: »Dornröschen« von Reinecke und »Comala« von Niels W. Gade.

Von Leistungen fremder Künstler, die uns im Laufe des Winters erfreuten, haben wir besonders das Concert von Frau Amalie Joachim, unterstützt von Herrn Dr. Fuchs aus Danzig hervor. Frau Joachim trug mit bekannter Meisterschaft das grosse Recitativ und die Arie der Here aus Händel's Semele vor. Bei einer Aufführung des ganzen Werkes würde man den erhöhten Genuss haben, den zwischen beiden liegenden reizenden Gesang der Iris, von welchem die Arie der Here sich erst in ihrem vollen Glanze und in ihrer ganzen Grossartigkeit abhebt, mit zu hören. Doch das sind vorläufig für uns unerreichbare Wünsche.

Als grosse Herbstaufführung brachte der Kirchenchor am 20. und 21. September d. J. die Haydn'sche »Schöpfung« am ersten Tage in Elbing, am zweiten in unserer Nachbarstadt Marienburg, die in dem grossen Remter des Schlosses ein akustisch ganz vorzügliches Concertlocal besitzt. Das Werk war vortrefflich einstudirt. Als Solisten wirkten Fräulein Leinweber aus Königsberg i. Pr., Herr Domsänger Haupstein (Tenor) aus Berlin und Herr Speith aus Hannover mit.

Am 1. October d. J. legte Fräulein Henriette Hildebrandt (Alt), eine Schülerin der Hochschule und insbesondere des Herrn Professor Schulze in Berlin, von ihren Studien Rechenschaft ab in einem Concerte mit einem sehr gewählten Programm. Von Händel brachte sie Arien aus Floridante »Nächtige Schatten«, aus Alcina »Das süsse Mündchen«, Altsolo mit Chor aus »Samson« und das Tanzlied mit Chor aus »Zeit und Wahrheit«, daneben Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Jensen (»Dolorosa«), und machte ihrem Lehrer alle Ehre. Mit einer schönen sympathischen wohlgeschulten Stimme verbindet sie durchaus edlen, verständnissvollen Vortrag. Sie wird bald eine gesuchte Oratoriensängerin sein.

*) Jene Körperschaft hat hiermit in der That sehr einsichtig die wahren Interessen der Musik gefördert und bewiesen, dass sie weiter blickt, als zur Zeit die meisten musikalischen Kritiker in unseren Tagesblättern. Warum diese Herren unermüdlich fortfahren in ihren hämischen kleinlichen boshaften Beurtheilungen der edelsten und eben für die Bildung des gesammten Volkes fruchtreichsten Werke, welche die musikalische Kunst besitzt, ist völlig unverständlich, auch in keiner anderen Kunst erhört. Hoffen wir nun, dass die durch Stadt- und Provinzialvertretung bezeugte Theilnahme mit der Zeit auch noch die gute Wirkung haben wird, unseren Localkritikern den rechten Ton der Beurtheilung zu lehren. *D. Red.*

Berichtigung.

In Nr. 40 Sp. 634 Z. 9 und 8 v. u. sind die Worte von »separat« bis zu »Notengattung?« zu streichen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 13. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. October 1879. **Nr. 42.** XIV. Jahrgang.

Dr. Tagore's Streitschrift gegen C. B. Clarke über das Verhältniss der indischen Musik zu der europäischen.

(Fortsetzung von Nr. 37.)

4.

Die Scrutis oder Tonstufen in der indischen Musik.

Indem wir auf das eingehen, was die Inder sich in ihrer Musik unter Intervallen vorstellen, gelangen wir ebenfalls an einen Begriff, welcher von dem unserigen beträchtlich abweicht. Derselbe wird mit dem Namen Scruti (engl. *scrooty*) bezeichnet, was wir oben als »Tonstufe« umschrieben haben und im Sinne Tagore's als Vierteltöne bezeichnen könnten.

Er gelangt zur Besprechung der Scruties, indem er bemerkt, Clarke suche die indischen Musiker in einem wohlwollend herablassenden Tone darüber zu belehren, dass *Cis* nicht dasselbe sei wie *Des*. Clarke schreibt: »Vielleicht sind meine bengalischen Freunde erstaunt, zu hören, dass *Cis* niemals gleich ist dem *Des* auf solchen Instrumenten wie Violine, wo die Saiten an jeder beliebigen Stelle gegriffen werden können.« Tagore setzt hinzu: »Wir unterlassen eine Vertheidigung unserer Stellung. Haben wir geirrt, so geschah es in Gemeinschaft mit den sichersten Autoritäten über diesen Gegenstand. Was Dr. Adolph Bernhard Marx, Professor der Musik an der Berliner Universität, über diesen Punkt sagt, wird nach unserer Ansicht als eine endgültige Erledigung dieses Streites angesehen werden.« (S. 10.) Er führt hierauf Worte von Marx aus seiner Elementarlehre an, welche weiter nichts besagen, als dass *ces* und *h*, *fes* und *e* u. s. w. zwei verschiedene Namen für denselben Ton d. h. für dieselbe Taste sind, und dass solche Töne, welche nur im Namen verschieden, in der Höhe (der Taste) dagegen dieselben sind, enharmonische Töne genannt werden. Worauf Marx fortfährt, den Schüler wegen dieser anscheinenden Sonderbarkeit damit zu beruhigen, dass eine solche mehrfache Benennung desselben Dinges wegen der Klarheit und Bestimmtheit der musikalischen Notation nöthig sei, was besonders beim Studium der Theorie und Praxis der musikalischen Composition klar zu Tage kommen werde. In diesen Ausdrücken unseres wortreichen Landsmannes wird man schwerlich eine endgültige Erledigung des Streitpunktes erblicken können. Ist die doppelte oder dreifache Benennung lediglich der Notation wegen nothwendig, so müsste doch die nächste Frage sein, ob diese unsere Notation nicht unvollkommen sei und wie man sie vereinfachen oder verbessern könne. Ist dies einmal geschehen, so wird auch »das Studium der Theorie und Praxis der musikalischen Composition« ohne jenen beschwerlichen Apparat der mehrfachen Benennungen von Statten gehen können. Wir sagen dies alles nur, um das von Marx Vorgebrachte als unzulänglich erscheinen zu lassen. Wenn man nicht davon ausgeht, dass die verschiedenen Namen der Intervalle auch ursprünglich verschiedene Töne bezeichnen, die später nur durch einen Compromiss, genannt Temperatur, in ein zusammenhängendes Cirkelsystem gebracht sind, so wird man hier niemals zu einer Ansicht gelangen können, die auf alle Fälle passt. Tonorgane wie Gesang und Violine sind im Stande so viele verschiedene Töne zu produciren, als Tonnamen vorhanden sind, und damit die Berechnung und Messung der Töne durch die Praxis als richtig zu erweisen. Diese Tonunterschiede sind für das menschliche Ohr allerdings vernehmbar, aber nur in melodischer Beziehung. Der Reiz der Melodie, den Gesang und Violine ausüben können, beruht wesentlich hierauf; es kommt dabei das zu Tage, was man den seelischen Ausdruck zu nennen pflegt. Dagegen ist der Unterschied vom Standpunkte der Harmonie aus so verschwindend klein, dass er als nicht vorhanden angesehen werden kann, und hierin hat die Temperatur oder die Geltung feststehender, durch Tasten-Instrumente dargestellter Intervalle in unserer Musik ihren unerschütterlichen Grund. Es ist daher allein die Harmonie, d. h. die Mehrstimmigkeit, welche die Ausgleichung bewerkstelligt zwischen diesen beiden Arten von Instrumenten oder Tonorganen. Tasteninstrumente, die nach den Grundsätzen der Temperatur eingestimmt sind, würden unerträglich sein, wenn man sie blos zum Vortrage der Melodie oder zu einem einstimmigen Spiel benutzte. Man darf sich aber nicht wundern, dass unseren bengalischen Collegen dieses Verhältniss dunkel ist, da ihnen mit der wahren musikalischen Harmonie auch der Begriff derselben fehlt. Man darf sich hierüber um so weniger wundern, weil selbst diejenigen das Licht nicht sehen können, die von ihm erhellt werden. Was soll es heissen, wenn der von Tagore S. 11—12 mehrfach angeführte Gottfried Weber meint, dass unsere Claviere mit einer endlosen Zahl von Tasten überladen werden müssten, wenn wir die enharmonischen Unterschiede auf denselben zum Ausdruck bringen, also eine Taste für *cis*, eine andere für *des* u. s. w. bestimmen wollten? Könnte solches irgend einen musikalischen Zweck haben, dann würde es sicherlich geschehen, und die dadurch veranlasste Erweiterung des Griffbrettes würde schnell eine praktische Gestalt annehmen, wie schon so manches in der Musik was anfangs unausführbar schien. Aber es ist zwecklos, deshalb sind auch alle Versuche dieser Art nur als Spielereien anzusehen von

Theoretikern, die in die Irre geriethen, oder von Akustikern die ihr Gebiet überschritten; die Harmonie drängt mit unwiderstehlicher Macht die ganze musikalische Bewegung auf das temperirte Tonsystem zusammen, lässt aber innerhalb ihrer Grenzen den freieren Organen vollen Spielraum für die individuell belebten und vertieften Accente. Was will man mehr? Es ist damit in der That alles Nöthige oder Menschenmögliche gegeben.

Das Vorhandensein enharmonischer Unterschiede in unserer Musik wird von Dr. Tagore um so leichter erkannt, weil er in den Scruties der nationalen Musik annähernd dasselbe besitzt. Sein Gegner Clarke, des Sanskrit unkundig, beschwert sich darüber, dass der Begriff der Scruties von den Vertheidigern der indischen Musik nicht klar dargelegt werde. Tagore bemüht sich nun, diese Lücke durch Citate aus alten Sanskrit-Werken zu füllen, was auch für uns sehr willkommen ist.

Im *Sangit Ratnavali* heisst es: »Ein Scruti wird gebildet durch die kleinsten Intervalle des Tones und muss von dem Ohr wahrgenommen werden können. Er besteht aus zwei und zwanzig Arten.«

»Jeder bestimmt wahrnehmbare [unterscheidbare] Ton ist ein Scruti.«

»Es ist ein Scruti, weil man es mit dem Ohre wahrnehmen kann. Töne werden durch Scrutis hervorgebracht, und die Orte, von welchen Scrutis aufkommen, sind drei an der Zahl, nämlich Herz, Kehle und Kopf.«

»Zu jedem dieser drei Plätze sind zwei und zwanzig Saiten bestimmt, und von diesen, sobald die Luft sie in Bewegung setzt, werden die Scrutis hervorgebracht; und die Scrutis der genannten drei Plätze steigen gradweise höher und höher, d. h. diejenigen der Kehle sind von einem höheren Tone, als die der Brust, und so weiter.« (S. 13—14.)

Diese Citate geben uns also in einem fremdartigen und etwas umständlichen Ausdruck eine ganz verständliche, allbekannte Sache, denn wie man sieht, handelt es sich dabei um nichts anderes als um die drei Hauptlagen der Stimme nach Tiefe, Mitte und Höhe oder um die sogenannten Register. Die Inder nennen die tiefste Lage die Brustlage, die mittlere die Kehllage, worauf die Kopftöne als höchste erreichbare Musik den Abschluss bilden. Hiernach ordnen sie auch ihre Tonarten, wie wir weiter unten sehen werden, und gewinnen dadurch ein höchst einfaches Schema, an welchem nur der eine Mangel sich bemerklich macht, dass es zu viel Schema und zu wenig Natur ist.

Berichtigend bemerkt Tagore, dass das Intervall des Ganztones *g–a* nicht, wie Clarke angiebt, drei sondern vier Scrutis enthalte, und das nächsthöhere *a–h* nicht zwei sondern drei. Er citirt eine Sanskrit-Quelle (Sungit Narayana), welche besagt: »Es giebt vier Scrutis auf *G, C, F*, drei auf *D, A*, und zwei auf *E, H*.« (S. 14.) Hiernach vertheilen sich die 22 Stufen der indischen Scala wie folgt:

C—d = 4 Scrutis
d—e = 3 -
e—f = 2 -
f—g = 4 -
g—a = 4 -
a—h = 3 -
h—c = 2 -
Summa 22 Scrutis oder Intervalle in der Octave.

Die Grösse dieser Intervalle lässt sich hieraus leicht ersehen; sie ist für uns aber leichter zu ersehen, als musikalisch zu begreifen.

Tagore schreibt weiter: »Herr Clarke findet es nicht richtig, dass wir den Namen Viertelton für Scruti gebrauchen. Dies bedarf einer Erklärung. Wir gebrauchen das Wort in Ermangelung eines besseren, obgleich wir recht gut wissen, dass ein Viertelton kein Scruti ist. Diese Bezeichnung findet sich in allen englischen Werken, die den Lesern eine Idee von dem geben wollen was ein Scruti ist, deshalb glaubten wir, Herr Clarke würde uns nicht missverstehen. Man hat im Englischen [d. h. im Europäischen] keine entsprechenden Ausdrücke für Scruti, Raga, Murchhana, Tala und verschiedene andere Namen, die in der Hindu-Musik gebräuchlich sind, deshalb ist es unvermeidlich das zu wählen, was verhältnissmässig am besten geeignet ist, ihren Sinn deutlich zu machen. . . . Darauf fragt Herr Clarke: ‚Ich frage nun: Was ist ein Scruti, ist es ein Viertelton, wie meine Opponenten gewöhnlich sagen, oder ist es mitunter ein Viertel-, mitunter aber ein Drittelton?‘ Wir erwidern, dass ein Scruti mitunter ein Viertel-, mitunter ein Drittelton ist. . . [Man vergleiche die obige Liste, aus welcher zu ersehen ist, dass eine Octave 12 Stufen von Viertel- und 6 Stufen von Dritteltönen enthält.] . . . Um Missverständniss zu verhüten, ist es nöthig hinzu zu setzen, dass Viertel- oder Dritteltöne nicht an jedem Orte, sondern nur an den genannten Stellen [in der Scala] statthaft sind. Was nun den dogmatischen Schluss unseres Kritikers betrifft, nach welchem, falls Dritteltöne angenommen seien, eine Musik in einer solchen Scala unmöglich sein soll — so haben wir vorhin gezeigt, dass, wenn ein Scruti einen Drittelton bildet zwischen *d* und *e*, er dort ganz am Orte und ein völlig musikalischer Ton ist. Niemand hat bis jetzt behauptet, dass der Ton zwischen *d* und *e* ein unmusikalischer sei.« (S. 14—15.)

(Fortsetzung folgt.)

Zur Quintenfrage.

In dem Jahrgange 1870 dieser Zeitung finde ich zwei Aufsätze von H. Sattler und W. Oppel über die Quintenfrage, die mich veranlassen, auch meine Ansicht hierüber auszusprechen, da diese Frage vielleicht noch lange eine offene bleiben wird.

Herr H. Sattler streift nur leise das Gebiet, auf das meines Erachtens bisher zu wenig Gewicht gelegt wurde, wenn er sagt, dass die rein akustischen Gesetze nicht hinreichend seien, um die »Bewegung« in der Musik uns zu erklären. Akustiker geben uns dankenswerthe Aufschlüsse in physikalischer und physiologischer Hinsicht; wo bleibt aber die dritte, die Psyche, der Geist, der Wille des jeweiligen Tonsetzers? Darf nicht ebenso diese bisher ignorirte Seite der Musik in Betracht gezogen werden? Ich meine wohl. Was ist Harmonie, was Melodie? Zwei Fragen, ebenso vielleicht offene zu nennen, und doch lässt sich erstere nur aus letzterer erklären. Gesetzt, ich singe das erste Tetrachord der *c*-Scala: *c d e f*. Lässt sich nun denken, dass die Antwort *g a h c* nicht erst die Frage *c d e f* werde abwarten müssen, oder können zwei Fragen zu gleicher Zeit gestellt werden? Gewiss nicht. Hier haben wir also die entstehenden Quinten als offene Verstösse gegen die Logik des gesunden Menschenverstandes zu rügen. Dem Fragesteller: *c d e f* wird sein Recht verkümmert, der Sänger des zweiten Tetrachords: *g a h c* stellt eine andere Frage, oder giebt eine Antwort, ehe er die Frage vernommen. Es ist ein logischer *nonsens*, zwei Fragen zu gleicher Zeit zu stellen, oder eine Antwort zu geben ohne die Frage angehört zu haben. Es ist dasselbe, ob der Fragende die Unterstimme hat (Quinten), oder ob ihm die Oberstimme zufällt (Quarten), es wird stets dasselbe unlogische Verhältniss obwalten, und die gerade Bewegung zweier Tetrachorde wird stets verpönt bleiben, als der gesunden Logik der natürlichst einfachen melodischen Bewegung zuwiderlaufend, wir werden die daraus entstehende »Harmonie« als Disharmonie empfinden und sie abweisen.

Wenn es aber ein altes Gesetz giebt, dass zwei Stimmen

am besten in der Gegenbewegung zu führen seien, wie liesse sich das mit der Logik des musikalischen Denkens vereinbaren?

Denken wir uns den Fragesteller mit dem aufwärts gehenden Tetrachord: *c d e f*, während der Antwortende die Gegenbewegung *c h a g* bringt, so werden wir, erst halb befriedigt, die weitere Antwort, den zweiten Theil derselben erst abwarten wollen, und ist dieser Gang wiederholt, wird unsere Erwartung gänzlich befriedigt sein. Hieran liesse sich mancherlei knüpfen, wie z. B. dass die Symmetrie des viertaktigen Rhythmus es ist, die unsere Befriedigung mit veranlasst, dass aber auch die harmonischen Producte dieser Gegenbewegung, die sich in den melodischen Intervallen kundgiebt, im Grunde nur melodische Harmonien oder harmonirende Melodien sind und sein können, die mehr secundärer Natur erst in zweiter Reihe in Betracht zu ziehen wären; ein Moment, viel zu wichtig, um uns zunächst länger dabei aufzuhalten, nur soviel: die Scala in Gegenbewegung muss uns wichtiger sein, als ihre Producte, die uns meist bedeutsamer scheinen, als sie in der That sind. — Wenn ich mir erlaube zugleich neben den Beispielen im gewohnten 𝄞-Schlüssel meine bereits in Nr. 39 und 40 d. Bl. dargelegte Neuschrift vorzuführen, so bitte ich den geneigten Leser den entfallenden Aufsatz zu besserer Informirung nachlesen zu wollen. Ueberall, wo kein Schlüssel vorgezeichnet ist, sondern nur [, ist das obenstehende Beispiel in Neuschrift transponirt.

No. 1.

1. 2. 3. 4. 5.

Während wir also unter 1. und 2. kaum zum Bewusstsein kommen, dass wir in der Unterstimme die beiden Tetrachorde correct vernommen haben (denn bei 1. bilden die »melodischen« Quinten, bei 2. die melodischen Quarten das Hinderniss, wir empfinden diese Doppelmelodie als Kakophonie, als Disharmonie): ist es bei 3. und 4. etwas ganz anderes. Die Unterstimme kommt unbedingt zu ihrem Rechte, wir fühlen sie als Hauptstimme, als *cantus firmus* gleichsam, denn die Oberstimme bescheidet sich durch entgegenkommende passive Gegenbewegung, ob sich nun wie bei 3. die Stimmen in enger Lage kreuzen, oder ob wie bei 4. die Oberstimme eine höhere Lage wählt. 4. ist also in seinem zweiten Theile von 3. nur melodisch verschieden, denn im Grunde sagt es dasselbe was 3., es entstehen sonach durch die Umkehrung $\frac{g,\ a,\ h,\ c,}{f\quad e\quad d\quad c}$ nach $\frac{f,\ e,\ d,\ c}{g\quad a\quad h\quad c}$ nur andere melodische Intervalle, auf denen nicht das mindeste Schwergewicht liegt, obschon wir leider ein viel zu grosses Gewicht darauf zu legen gewohnt sind, ob *g f* eine Septime oder *f g* eine Secunde oder None bildet, ein Umstand, der beweist, dass wir nicht unterscheiden zwischen harmonischem und melodischem, oder absolutem und zufälligem Intervall, denn die Töne *g* und *f* in C-dur als Quinte und Quarte, oder als Ober- und Unterdominante, bleiben was sie von *c* I aus sind, aufwärts d. i. **einmal** gezählt, wenn auch *f g* eine zufällige Secunde oder None, *g f* eine zufällige Septime producirt. Diese Producte der beiden Factoren *g* und *f* d. i. der beiden Dominanten sollten als zufällige oder melodische Intervalle eine bescheidene Nebenrolle spielen, sie spielen leider aber eine aufdringliche Hauptrolle in unserer Theorie, unserem Generalbass, der uns zu keiner wirklichen wahrhaften einfachen Theorie gelangen lässt. Hierüber vielleicht ein andermal.

Nun aber liesse sich fragen: wer sagt uns denn, welche Stimme die Hauptstimme sei? Kann nicht ebenso die herabgehende Oberstimme als Hauptstimme angesehen werden? Muss denn jede Melodie aufwärts gehen? Allerdings ein Einwurf, der sich hören liesse, der jedoch an dem ganzen Verhältniss beider Stimmen nichts ändert.



Setzen wir beide Stimmen für Sopran und Bass, so wird 1. sich kräftiger erweisen als 2., wo die Bassstimme zur Passivität verurtheilt wird, denn es ist nicht zu läugnen, dass eine

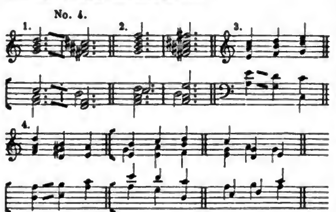
aufsteigende Bewegung ein natürliches Vorrecht besitzt, so wie das aufwärts Zählen die Basis aller Arithmetik ist. Niemand wird verkennen, dass auch bei 4. der Bass secundäre Stimme ist. Beim 5. Beispiele No. 1 ist durch das Einflechten zweier chromatischer Töne an und für sich klar gestellt, dass die Scala das Uebergewicht als Hauptstimme haben müsse, falls wir 5. umkehren wollten.

Da aber, wo Beispiel 5. No. 2 beide Stimmen mit chromatischen Tönen versehen sind, wird es uns schwer fallen, die eine oder die andere Stimme als Hauptstimme zu erklären, beide halten sich die Waage, obschon sie mehr sich nach der Seite des Basses neigt.

Es ist also kein Zweifel, dass Quinten und Quarten im zweistimmigen Satze stets verpönt bleiben werden als Verstösse gegen die Logik des Tetrachords. Aus demselben Grunde missfällt uns der grosse Terzenschritt $\frac{a\ h}{f\ g}$ als unvereinbar mit der Logik des Tetrachords.



Nachdem 5. als die natürlichste Auflösung einer Scala in Gegenbewegung (laut 3. No. 1.) betrachtet werden kann, so kann 2. und 4. in No. 3 nur als ihre modernere Variante gelten, während unter 1. der grosse Terzenfortschritt als missliebig von jeher betrachtet wurde, der auch noch unter 3. in den beiden kleinen Sexten vorliegt, obschon er uns annehmbarer erscheint. Aus demselben Grunde wird sich das Quintenverbot in jedem Dreiklange aufrecht erhalten in ganz- oder halbtönigen Schritten; etwas anderes aber wird es bei Vierklängen sein. Hier deckt gewissermaassen der vierte Ton die Quinte, die sich unserem Ohr weniger bemerkbar machen kann.



So wird die Quinte im Dreiklang unter 1. No. 4 stets als solche Ohren-Quinte verboten bleiben, während unter 2. die Mozartquinte (nach W. Tappert) als durch den vierten Ton gedeckt ertragen werden kann. Unter 3. und 4. in fünfstimmigen Accorden (Sattler's Beispielen) sind diese die reinsten Papierquinten, und kaum zu hören, ergo auch nicht zu verbieten.

Was im zweistimmigen Satze unbedingt ein Fehler wäre, kann in diesen beiden fünfstimmigen Fällen nimmermehr als solcher gelten, denn die mit dem Bass erscheinenden Töne sind ja reine Luxustöne und sind schon einmal in der Oberstimme vorhanden. Der Satz ist ja schon an und für sich correct, darum können derlei melodische Quinten in uns kein Missbehagen erwecken und höchstens nur passionirten Quintenjägern eine willkommene Beute sein. Würde man freilich die Stimme der linken Hand allein spielen, so würden sie offenkundig werden, um sich wieder zu verstecken, sobald die Accorde fünfstimmig auftreten.

Wenn nun H. Bellermann in seinem Eifer gegen alle Quinten deshalb sich sträubt, weil er es mit dem Gesang unvereinbar hält, falls man z. B. einzelne Mittelstimmen allein probiren wollte, so geht er offenbar zu weit. Was zusammengetroffen und gesungen werden soll, kann wohl auch einzeln probirt, und die Sänger können gerade auf solche vorkommende blanke Quinten aufmerksam gemacht und dabei bemerkt werden, ob man im Zusammensingen sie etwa noch höre oder nicht. Uebrigens erlaubt ja Herr Bellermann geradezu Sprungquinten sogar im zweistimmigen Satze, nur »müsse man eine dritte und vierte Stimme erst hinzudenken«; — ein Satz, der in dem Munde eines Bellermann etwas befremdend klingt.

Aus dieser Licenz liesse sich folgern, dass, wenn aus Gegenbewegung entstandene Sprung-Quinten zulässig seien, ebenso mit den in fünfstimmigen Drei- und Vierklängen vorkommenden Parallel-Quinten auch nicht allzu strenge verfahren zu werden brauche.

Bellermann's angezogene Beispiele in Sopran- und Altschlüssel erlaube ich mir nun in meinen geliebten »Nichtschlüssel« zu übersetzen.



Wir finden sonach im untern Systeme 1. *a. b. c.* fast dieselben Noten wie im vorstehenden Altschlüssel, nur dass ich *theoriae causa* halbe Noten gebrauche, statt der ganzen. Unter 2. *a. b. c.* sind beide Systeme in eines zusammengezogen, und es ist wohl keine Frage, dass 2. *b.* gerade so gut gelten müsse als 1. *b.* Wenn aber 2. *b.* gilt, warum sollte nicht 2. *c.* gelten? Wenn aber 2. *c.* gelten könnte, warum nicht *d.* oder *e.*? (Beispiele von Graun und Händel.)

In den beiden letzteren Fällen sind die Quinten durch andere Stimmen verdeckt. Uebrigens ist der Fall *b.* ein ganz anderer als *c.* Dort sind die beiden Quinten durch eine Quarte (*a-d*) geschieden, während bei 1. *c.* die drei reinen Quinten durch Gegenbewegung erträglich gemacht sind. Es liesse sich also nur folgern, dass 2. *c.* auf alle Fälle missliebig sein müsse, weil es ohne Gegenbewegung auftritt. Sollte aber nicht im

reinen Satze 1. *c.* ebenso trotz Gegenbewegung anstössig sein wie 2. *c.*?

Auf jeden Fall haben die Sänger gleich rein zu intoniren, möge 2. *c.* von zwei gleichen Stimmen gesungen werden, oder 1. *c.* von Sopran und Tenor.

Wenn also die Gegenbewegung nach Angabe H. Bellermann's selbst drei auf einander folgende Quinten erträglich macht, so meine ich, brauchte man mit verdeckten Quinten auch nicht zu strenge ins Gericht zu gehen.

Nachdem ich mir die Freiheit genommen, bei sämmtlichen Beispielen meine Neuschrift ins Treffen zu führen, so finden wir, wie die anstössigen Quinten in sämmtlichen Beispielen (No. 1. 2. 3.) schon durch die Schrift sich kenntlich machen. Vor langen, langen Jahren traf ich jedoch einmal in Frankfurt a. M. zwei blinde Clarinettisten auf der Promenade, die mit herzbrechenden reinen Quinten ein Tonstück, wahrscheinlich eigener Erfindung, mit sehr viel Gefühl herabspielten, um damit desto eher vielleicht — Mitleid zu erregen.

Auch hat ein Lorle und eine Bärbel in Dorf und Stadt es fertig gebracht, das schwäbische Volkslied: »Muss i denn, muss i denn zum Städtele naus«, in vollkommenen reinen Quinten zu Ende zu singen, ein Genuss für mich, den ich kaum auskosten konnte, denn mich wollte fast der Schlag treffen, dass meine »Schülerin« Lorle, der ich das Lied mit vieler Mühe beigequält hatte, mir so wenig Ehre machte. Beide Schauspielerinnen standen als Sängerinnen auf gleicher Höhe; die Bärbel hatte nur mehr Gelegenheit, ihr Doppeltalent auch als Sängerin geltend zu machen, und beide verbrachen zwei Strophen des Liedes unentwegt in reinen Quinten, obschon die Probe befriedigend ausgefallen war.

Meine Neuschrift also bezeichnet jedes Intervall von einerlei Gattung nur auf zweierlei Weise. Das Beispiel 1. und 2. in No. 1 um einen Halbton transponirt nach *cis-des,* würde sonach folgendermaassen aussehen und gleich anstössig klingen, ob mit ♯ oder ♭, ob in Alt- oder Neuschrift geschrieben:



Eine Notenschrift aber, die der Qualität eines jeglichen Intervalls Rechnung trägt, ohne auf die Orthographie Bedacht zu nehmen, darf gewiss als ein Fortschritt bezeichnet werden, denn gleich Klingendes kann und darf nicht allein, sondern sollte gleich geschrieben werden können; eine Möglichkeit, die nur allein in der Chromatik, d. i. in der Gleichberechtigung aller 12 Töne liegt, die nur allein in einer Octave enthalten sein können. Die Musik aber als rein phonetische Kunst darf wohl den 2. 4. und 6. 7. Ton ebenso nur einmal schreiben, während wir bis jetzt diese Töne bald mit ♯ bald mit ♭ schreiben müssen, in dem Vorurtheil, diese vier Töne klängen verschieden, weil sie verschieden geschrieben werden müssten; die Neuschrift zerstört diesen Wahn, indem jeder Ton, ob erster oder zweiter nur einmal geschrieben zu werden braucht.

H. J. Vincent.

Kritische Briefe
an eine Dame.

21.

Immer glücklich, wenn ich loben kann, wollte ich mir heute einen besonders guten Tag machen und suchte zu dem Ende von grösseren neuen Werken nur solche aus, die des Lobes durchaus werth und würdig sind. Zunächst also:

Hans Huber. Aussöhnung (Reconciliation) aus J. W. v. Goethe's »Trilogie der Leidenschaft« für Männerstimmen, Soli und Chor mit Begleitung des Orchesters. Op. 45. (Englische Uebersetzung von R. H. Benson.) Partitur Pr. 8 ℳ. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Sie wissen, was ich von Hans Huber halte und dass es mir stets besondere Freude macht, ein neues Werk von ihm anzeigen zu können. Ein echter musikalischer Poet besitzt er die Gabe, Andere poetisch zu stimmen, nur muss man ohne jegliche Voreingenommenheit an ihn herantreten und sich durch die eine oder andere kleine Besonderheit an ihm nicht stören lassen. Er ist immer neu, eigenartig, mag er sich in reiner Instrumental- oder in Vocalmusik bewegen. So auch hier. In »Aussöhnung« fasst er den Text in seiner Weise an, und man wird zugestehen müssen, nicht nur dass seine Auffassung der Goethe'schen Worte vollkommen gerechtfertigt ist, sondern mehr als das, dass sie eigenthümlich schön und tiefgehend ist. Das Werk beginnt im Presto-Tempo (C-moll $^3/_4$) mit einer das Ganze charakterisirenden Instrumental-Einleitung von 46 Takten. Der Chor tritt ein mit »Die Leidenschaft bringt Leiden« und lässt die ganze erste Strophe des Gedichtes folgen. Das Orchester führt den Satz, der motivisch immer derselbe bleibt, eine ziemliche Zeit hindurch allein fort und leitet über in einen langsamen und leise getragenen Satz in As-dur ($^3/_2$). Hier tritt ausnehmend schön und wirkungsvoll die Harfe ein und nach vier Takten beginnt der Solo-Bariton mit der zweiten Strophe, die er ganz bringt. Das Solo ist voller Innigkeit und Wärme. Sodann wiederholt der Chor nach voraufgegangenem Instrumentalzwischensatze den grössten Theil der ersten Strophe. Dann lässt der Componist wieder einen langsameren Satz in C-dur ($^3/_2$) folgen, der zu dem ersten langsamen in ziemlich naher verwandtschaftlicher Beziehung steht. Die Tonart C-dur behält er bei bis zum Schluss. Dem Solotenor ist in diesem Satze die dritte Strophe mit Ausnahme der beiden letzten Zeilen zugetheilt. Hier ebenfalls wesentliche Mitwirkung der Harfe. Auch dieser Solosatz ist in seiner Milde von hoher Schönheit. Der Chor wiederholt die Worte des Solisten und schliesst überaus wirksam die beiden Schlusszeilen an »Da fühlte sich — o dass es ewig bliebe! das Doppelglück der Töne wie der Liebe.« Zum Schluss treten Thema und Tempo des Anfangs noch einmal kurz, aber mit Macht hervor und zwar in Verbindung mit den letzten Worten des Chors. — Alle Schönheiten des Werkes, und es enthält nicht wenige ersten Ranges, kann ich nicht speciell aufzählen, es würde zu weit führen. Studiren Sie selbst das sehr bedeutsame Werk, ich bin überzeugt, dass es Ihnen gleich mir hohe Freude und Befriedigung gewähren wird. Dass es nicht schwer auszuführen, auch nicht lang ist (47 Seiten Partitur, Hochformat), möchte ich besonders den Männergesangvereinen sagen, vielleicht macht dies sie um so geneigter, an das Werk heranzutreten. Zu ihm gehört, das möchte ich noch hinzufügen, grosses Orchester, also mit

vier Hörnern und drei Posaunen. Das wird wohl überall, wo Werke dieser Art aufgeführt werden, vorhanden sein. Ausserdem ist, wie vorhin schon bemerkt, die Harfe verwendet, die hier sehr wesentlich ist und nur im höchsten Nothfall durch Clavier ersetzt werden sollte.

Sodann stelle ich Ihnen vor:

Heinrich von Herzogenberg. Zwei Trios für Violine, Viola und Violoncell. Op. 27. No. 1 in A-dur, No. 2 in F-dur. Partitur und Stimmen. Pr. à 6 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Wo wäre der Mensch, der nicht Jugendsünden zu beklagen hätte! Ist der Mensch Componist, so hat er vielleicht Unterlassungssünden begangen, insofern nämlich, als er seine Werke nicht länger oder nicht für alle Zeit im Pult behielt, sondern sie Hals über Kopf in die Welt hinaus schickte. Später kommt die Aufrichtigkeit gegen sich selbst und die wahre Einsicht, und so Mancher gäbe wohl viel darum, könnte er seine Erstlingswerke wieder aus der Luft schaffen. Sie brauchen deshalb nicht schlecht zu sein, genügen aber ihrem Verfasser, der mittlerweile in seinem künstlerischen Bildungsgange zur Reife gediehen, nicht mehr. Vergleicht man Herzogenberg's letztere Werke mit seinen ersteren, so wird man stark versucht anzunehmen, dass der Componist in ähnlichem Falle sich befindet. Er geht derzeit wenigstens einen kunstschöneren, Steine des Anstosses möglichst vermeidenden Weg, und zu diesem Umschwunge kann man ihm nur Glück wünschen. Wenn der so gern über die Schnur hauende jugendliche Uebermuth gezügelt wird, so ist das ein Gewinn für alle Theile, sonst kann er seinen Reiz ausüben, und ich meinestheils möchte den ›Componisten nicht zu veranlassen suchen, jeden Anklang an ihn zu vermeiden, nicht etwa, weil zu besorgen steht, dass er Philister werden könnte, sondern weil eine gewisse Portion soliden Uebermuths gar nicht zu verachten ist. Wer Uebermuth beanstanden sollte, der sage dafür: Jugendfrische. Diese möge der Componist sich immer bewahren und determinirt zum Ausdruck bringen. Das Streben danach und nach schöner urwüchsiger Melodie drängt die Neigung, zu klügeln oder apart sein zu wollen, mehr und mehr in den Hintergrund. Was nun die beiden Trios selbst betrifft, so bereichern sie eine bisiang sehr wenig cultivirte Musikgattung und haben schon deshalb ihr Verdienstliches. Mehr wiegt aber, dass sie gute, schöne Musik bringen. In Inhalt und Form sind sie klar und verständlich und darin mit beruht der grosse Fortschritt, den der Componist gemacht. Ob einmal das eine Thema weniger gut erfunden erscheint als das andere, darauf ist kein grosses Gewicht zu legen. Entscheiden thut der Totaleindruck und der ist vom einen wie vom andern Trio ein vortrefflicher. Bei einem Vergleiche beider dürfte dem zweiten in F-dur vielleicht der Vorrang zugestanden werden vor dem ersten in A-dur. Beide sind im echten Kammermusikstil gehalten, beide besitzen Charakter und sind von einem künstlerischen Ernste getragen, der das günstigste Vorurtheil erweckt für den so hoch begabten Componisten. Gute und interessante thematische Arbeit ist man bei ihm gewohnt; die einzelnen Theile und Sätze sind ebenmässig aufgebaut, auch fehlt der geistige Faden nicht, der sie mit einander verbindet. Ich halte die Trios, um es kurz zu sagen, für in ihrer Art bedeutende Werke, die man den betreffenden Spielern nur warm empfehlen kann. Auf eine genauere Analyse derselben glaube ich hiernach verzichten zu sollen, sie wird auch schwerlich von Ihnen noch erwartet. — Dankenswerth ist die Beigabe einer Partitur zu den Trios. Aber — wie klein die Noten in ihr! Doch immer besser als keine Partitur, denn sonst könnte man solche Werke, wenn nicht gerade Gelegenheit ist, sie zu hören, absolut nicht studiren. Das Beispiel verdient trotzdem Nachahmung.

Und drittens führe ich Sie zu

Friedrich Gernsheim. Trio (No. 2. H-dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 37. Pr. 2 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Gernsheim ist ein sehr gediegener Musiker und Componist und gut angeschrieben in der musikalischen Welt. Was er bietet, hat Hand und Fuss und wenn er z. B. ein Trio schreibt, so ist es wirklich eins und zwar eins, an das man den strengsten Maassstab anlegen darf. Er erfindet und arbeitet gut und weiss zu fesseln. Mit diesem Trio hat er meines Erachtens einen glücklichen Griff gethan. Es enthält schöne, ausdrucksvolle Themen, ist interessant in der Arbeit und bewahrt sich eine wohlthuende Frische von der ersten bis zur letzten Note. Besonders angesprochen haben mich der erste Satz (*Allegro moderato* H-dur C) und der zweite (*Vivace* D-dur 3/4). Diesen zweiten im Scherzo-Charakter gehaltenen Satz finde ich ungemein reizend; vielleicht trägt er auch bei Andern den Sieg davon. Mancher dürfte meinen, er sei zu lang ausgesponnen; ich meine es nicht, mein Interesse hat er von A bis Z rege erhalten. Der erste Satz beginnt ausdrucksvoll melodisch, setzt sich fliessend fort und enthält inhaltlich absolut nichts, zu dem man ein Fragezeichen setzen möchte. Anscheinende Abweichungen von der Normalform können im ersten Augenblick nur den weniger Eingeweihten befremden. Auch der dritte Satz (*Lento e mesto* Fis-moll C) wird seines soliden und melodiösen Wesens wegen einen guten Eindruck machen auf solid musikalische Leute. Lebendig und frisch geht der letzte Satz (*Allegro energico* H-dur C) ins Zeug. Das Anfangsthema ist gerade nicht hervorragend in der Erfindung, aber schwungvoll und theils ganz, theils gliedweise so durchgearbeitet, dass das Interesse an ihm niemals erkaltet. Thematisch steht der Satz am meisten in Beziehung zum ersten Satze. Summa Sommarum: das Trio macht seinem Autor alle Ehre und wird dazu beitragen, dessen Ruf in der Musikwelt zu befestigen, resp. zu erhöhen. Geübte Triospieler werden es, wie ich glaube, mit grossem Interesse spielen und zugleich dankbar finden. Einer specielleren Empfehlung des gelungenen Werkes bedarf es nicht.

Sie werden es mir Dank wissen, verehrte Freundin, dass ich Sie auf Werke hingewiesen habe, die man im Interesse der Kunst nur sehr willkommen heissen kann. Die Trios spielen Sie in Ihrem Hause oder lassen sie spielen, einerlei, wenn Sie sie nur hören. Die Herzogenberg'schen Streichtrios werden sicher demnächst auch Clavierspielern zugänglich gemacht werden, wenigstens wäre ein Arrangement für Clavier erwünscht. Was Huber's »Aussöhnung« betrifft, so werden Sie, das weiss ich, Propaganda für das Werk machen bei den dortigen Vereinen.

Addio! Gruss und Handschlag!

Die Concerte der letzten Saison in Paris.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Die Concerte sind dem Gesetze des Fortschrittes gefolgt. Es sind nun zwanzig Jahre, dass man jenes Publikum als ein privilegirtes betrachtete, welches der Anhörung eines von einem en vogue befindlichen Faiseur unterzeichneten Romanzen-Albums beiwohnen durfte. Heute giebt es keine Romanzen-Albums mehr; es giebt nur noch Melodien-Sammlungen, und berühmte Compositeure verschmähen es nicht, dazu ihre Namen herzugeben. Es sind dies, so viel ist richtig, nicht immer eigentliche Melodien: ein für eine einzige Stimme arrangirter Chor, eine Cantilene aus einer Oper kann mittels einfacher Aenderung der Worte — und selbst diese erspart man sich zuweilen — zu Melodien für eine solche Sammlung genügen.

Nun sind die Romanzen verschwunden, und man veranstaltet keine Concerte mehr, um Romanzen-Albums hören zu lassen.

Es gab früher deren von allen Sorten und für alle Geschmacksrichtungen. Die Albums bestanden gemeiniglich aus zwölf Romanzen, und man sang alle zwölf in der nämlichen Soirée. Jedes Album, oder, wenn man will, jeder Compositeur hatte seine wohlbestallten Sänger. Und die Romanzensänger waren ihrer Aufgabe so anhänglich, dass sie der Mehrzahl nach ihr ganzes Leben lang Romanzensänger blieben.

Diese Dinge und diese Gebräuche sind unserer Epoche fremd. Man würde sich heutzutage nicht mehr in den Saal Herz oder in den Saal Erard begeben, um solchen Blödsinn anzuhören.

Ich behaupte übrigens nicht, dass man vor zwanzig und selbst vor dreissig Jahren blos zu dem Zwecke Concerte gab, um Romanzen hören zu lassen. Es gab auch zu jener Zeit grosse Virtuosen; allein, wenn man der Statistik glauben darf, so waren damals deren weniger als jetzt. Auch war es, wenn einer jener grossen Virtuosen sein Erscheinen vor dem Publikum ankündigte, ein Ereigniss. Die Damen kamen in grosser Toilette, um ihn zu applaudiren, die Herren in weisser Halsbinde. Heute weiss man nichts mehr weder von solchem Zudrange, noch von solcher Eleganz, und es kann sich treffen, dass zwei Virtuosen von sehr bedeutendem Rufe, welche ihr Talent gemeinsam verwerthen wollen, vor halb leeren Bänken spielen und sich in eine Einnahme von 160 Francs theilen.

Nur etwa die Concerte mit Orchester sind es noch, welche das Privilegium besitzen, die Neugierde und den musikalischen Eifer eines gewissen Publikums zu stimuliren. Ich spreche hier wohlverstanden nicht von den Concerten, welche zeitweise von unseren symphonischen Gesellschaften gegeben werden. Diese nehmen Gottlob einen viel höheren Rang ein als alle übrigen, und ihre Anziehungskraft ist um so mehr gesichert, als sie der grossen Mehrzahl der Pariser Dilettanten ein wenig kostendes und im Ganzen ziemlich angenehmes Mittel zur Feier des Sonntags darbieten.

So ist nun ein Concert mit Orchester der Traum eines jeden Virtuosen, der das Leere scheut und dem daran gelegen ist, seiner Virtuosität einen gewissen Widerhall zu verschaffen. Aber bei der Mehrzahl unserer jungen Künstler, welchen es vielleicht all zu sehr nach frühreifem Ruhme gelüstet, ist es ein Traum, der in der Nacht auftaucht und mit dem Morgengrauen entschwindet. Ein Orchester kostet sehr viel, selbst ein solches von mittlerer Leistungsfähigkeit, und das wird so lange der Fall sein, als unsere Instrumentalisten nicht auf den kläglichen Anspruch verzichten, auch ausserhalb der Bühnen, welche sie so karg bezahlen, einiges Geld zu verdienen.

Mir erschien es stets als der Gipfel der Kühnheit, wenn ein Virtuose, war es auch ein Pianist, sich ohne Geigen und Trompeten, beschränkt auf die Hülfsmittel seiner Virtuosität, den Chancen eines Concertes aussetzte. Das kommt indessen doch vor und zwar sogar mehrmals in der Saison.

In Ermangelung eines Orchesters hat man ein Quartett, und jeder Concertgeber kann sich ziemlich leicht vier Mitbrüder von gutem Willen verschaffen, welche die Estrade garniren und seinem Unternehmen beistehen. Man muss sich aber dann innerhalb der Grenzen der Kammermusik halten, und diese Musikgattung hat bisher in Frankreich nur ein sehr beschränktes Publikum gefunden.

Als der sehr vermisste Chevillard die Gesellschaft gründete, welche lange Zeit seinen Namen trug und welche sich gegenwärtig das Quartett Maurin nennt, gelang es ihm, ungeachtet des Zaubers des grossen Namens Beethoven's, dessen letzte Werke er vorführte, nicht auf den ersten Schlag, um sich und seine Partner einen festen Kern von sympathischen und eifrigen Zuhörern zu sammeln. Später prosperirte die Gesellschaft, aber sie errang nur Beifall, keineswegs Geld. Eben so erging es den Associationen, welche sich später nach dem Muster dieser bildeten, wenn auch mit einem weniger exclusiven Programm, welches neben den classischen Meistern auch einige moderne zuliess. Man kann sie mit kleinen Kapellen vergleichen, welche weniger von der Grossmuth ihrer Getreuen, als von der Entsagung ihrer Vertreter leben. Von Zeit zu Zeit kommt zu ihrer Stärkung irgend eine officielle Aufmunterung, woraus man Gelegenheit nimmt, zu behaupten, dass Frankreich alle Zweige der Kunst ohne Unterschied unterstütze.

Wie dem auch sein mag, so ist der Umstand, dass ein Virtuose sich nicht unter den für seinen Success günstigsten Bedingungen produciren kann, kein Grund für die Kritik, seinen Anstrengungen die Würdigung zu versagen und seinem Talente nicht die ihm gebührende Huldigung darzubringen. Dabei hat aber die Kritik sehr viel zu thun, denn nur allzu zahlreich sind die Künstler, welche sich jährlich an ihr Wohlwollen und ihre Publicität wenden.

Die Pianisten kommen in erster Linie. Sie bilden eine Phalanx, der sich ununterbrochen neue Recruten anschliessen. Sie kommen aus allen vier Himmelsgegenden herbei. Einige stecken noch in der Neophytenrobe, die sie im Conservatoire trugen; andere sind selbst noch zu jung, als dass sie schon in dasselbe hätten kommen können. Unter diesen Jünglingen, welche man kleine Wunder nennt, ist der junge Rosenthal, ein polnischer Pianist, einer der ausserordentlichsten und bewunderungswürdigsten. Er zählt noch nicht vierzehn Jahre und kann sich schon einen Eleven Liszt's nennen, sowie dessen Musik spielen! Die Gewandtheit und Sicherheit seines Fingersatzes würde in meinen Augen nicht viel bedeuten, da ich derartiges schon vielfach gesehen, wenn diese Eigenschaften nicht von wahrhaft musikalischer Empfindung begleitet wären. Ich hatte Vergnügen daran, die Ausführung des Spinnerinnenchores aus dem »Fliegenden Holländer«, eines ausgezeichneten Stückes, der *Variations sérieuses* von Mendelssohn, des nachträglich erschienenen Walzers von Chopin in E-moll, des »Glöckchen-Rondeaus« von Paganini, arrangirt von Liszt, und einer Bourrée von Bach zu hören. Und das ist vielleicht nur der zwanzigste, ja der hundertste Theil dessen, was er kann. Nachdem er mit vierzehn Jahren in seinen Fingern und in seinem Kopfe einen solchen Vorrath von Musik besitzt, darf man an der Zukunft des jungen Moriz Rosenthal nicht zweifeln.

Die Pianisten sind reiselustig weniger aus Temperament als aus Nothwendigkeit. Diejenigen, welche sich dem Lehrfache widmen, sind naturgemäss mehr sedentär; sie widmen sich ihrer Clientel. Herr Friedrich Boscowitz, nachdem er nicht mehr von seinen Eleven in Paris zurückgehalten wurde, ist eines schönen Tages nach den Vereinigten Staaten abgereist, wo er mehrere Jahre zubrachte. Man hatte ihn ein wenig vergessen. Aber nun er wieder hier ist, war es seine erste Sorge, sich in das Gedächtniss derjenigen zurück zu rufen, die ihm Beifall gespendet hatten und welche entzückt waren, ihm neuerdings Beifall spenden zu können. Das Spiel des Herrn Friedrich Boscowitz war voll Zierlichkeit, Feuer und Kraft.

(Schluss folgt.)

[227] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

L. van Beethoven, Op. 80, Cmoll,

Fantasie für Clavier, Chor und Orchester

zum Concertvortrag

für zwei Pianoforte bearbeitet von

Hans von Bülow.

(Zur Aufführung gehören zwei Exemplare.)

Preis 5 ℳ.

Jos. Aibl in München.

Neue Lieder von Robert Franz.

[228]

Im Verlage von ***F. E. C. Leuckart*** in *Leipzig* erscheint soeben:

Franz, Robert, Op. 51. Zehn Gesänge für **eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.** (Sr. Majestät Ludwig II., König von Bayern gewidmet.) In zwei Heften à 2 ℳ 50 ₰.

Vor Kurzem erschienen:

Franz, Robert, Op. 49. Sechs Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen 5 ℳ, Stimmen allein (à 75 ₰) 3 ℳ.

Franz, Robert, Op. 50. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. (Frau Helene von Hornbostel-Magnus gewidmet.) 3 ℳ.

Breitkopf & Härtel's Neue Volksausgabe von Fr. Chopin's Werken.

[229]

FR. CHOPIN'S
Werke für das Pianoforte.

Neue revidirte Ausgabe, mit Fingersatz zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von

Carl Reinecke.

I. Balladen. II. Etuden. III. Mazurkas. IV. Notturnos. V. Polonaisen. VI. Praeludien. VII. Rondo und Scherzos. VIII. Sonaten. IX. Walzer. X. Verschiedene Werke. — Concerte und Concertstücke.

Diese vielfach herbeigewünschte instructive Ausgabe ist in kleinem, übersichtlichem Drucke, mit Verwerthung der Resultate der kritischen Ausgabe, sowohl in Quart wie in Octav erschienen, in 10 Einzel-Bänden, wie auch in je 2 Abtheilungen, broschirt und gebunden; ein ergänzendes Supplement wird auf Wunsch am 1. Januar 1880 unentgeltlich nachgeliefert.

Quart-Ausgabe. In 2 Abtheilungen à ℳ 7. 50. In 10 Bänden à ℳ 1. 50 (III u. VII ℳ 1. 80). [Eleg. gebunden à ℳ 2. — mehr].

Gross-Octav-Ausgabe. In 2 Abtheilungen à ℳ 5. —. In 10 Bänden à ℳ 1. — (III und VII ℳ 1. 20). [Elegant gebunden à ℳ 1. 50 mehr.]

Concerte und Concertstücke 4⁰. ℳ 2. 30. gr. 8⁰. ℳ 1. 80.

---

[230] Soeben erschien:

Marionetten-Trauermarsch

von

Ch. Gounod.

Orchesterpartitur Pr. ℳ 3,38. Für Pianoforte zu 2 Hdn. ℳ 2,00.
Orchesterstimmen - - 5,88. - - - 4 - - 2,58.

Berlin. **Ed. Bote & G. Bock,** Königliche Hof-Musikhandlung.

---

[231] **W. Semper in Burgstädt** in Sachsen

empfiehlt seine 11stimmige **Streich-** und **Blasmusik.**

Tänze, à Lief. 10 Stück, Preis 2 ℳ 50 ₰, ferner
kleine Concert-Piècen à Lief. 3 ℳ, sowie (H 33311b)
8 Stück Märsche auf Blättern à Lief. 2 ℳ.

Versende nur gegen Baar oder Nachnahme.

Der 11. Jahrgang von **Streich-** wie von **Blasmusik** ist im Vorrath. Bei einer Abonnementbetheiligung bedeutende Ermässigung des Preises und stehen Verzeichnisse gern zu Diensten.

NB. Bei schwächster Besetzung gut und leicht ausführbar. Die Blasmusik ist aber nur Messingmusik, jedoch ist auch Es- und B-Clar. ad lib. dazu geschrieben. D. O.

---

[232] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Frau Aventiure.

Ouverture

von

Franz von Holstein.

Op. 41.

Erstes nachgelassene Werk
nach Skizzen instrumentirt
von

Albert Dietrich.

Partitur Pr. 4 ℳ 50 ₰ n. Orchesterstimmen compl. 10 ℳ. Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 80 ₰.

Vierhändiger Clavierauszug

von

Albert Dietrich.

Pr. 3 ℳ 50 ₰.

Franz Liszt's

[233]

Gesammelte Lieder.

Achtes Heft.

No. 1. Lebe wohl (ungarisch und deutsch). No. 2. Was Liebe sei? No. 3. Die todte Nachtigall. No. 4. Bist du! »Mild wie ein Lufthauch«. No. 5. Gebet. No. 6. Einst. No. 7. An Edlitam (zur silbern Hochzeit). No. 8. »Und sprich«. No. 9. Die Fischerstochter. No. 10. Sei still. No. 11. Der Glückliche. No. 12. »Ihr Glocken von Marling«.

Preis 4 Mark 50 Pf.

Verlag von **C. F. Kahnt** in Leipzig,
F. S.-S. Hofmusikhandlung.

---

[234] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Morceaux de Salon

pour

Piano

par

François Behr.

Oeuv. 351. **Pas des Fées.** (Caprice élégant) . . . . . . ℳ 1. 50.
Oeuv. 352. **Un soir d'été à Florence.** (Sérénade italienne) . ℳ 1. 30.
Oeuv. 353. **Papageno.** (Plaisanterie musicale) . . . . . ℳ 1. 30.
Oeuv. 354. **Alla Valse.** (Valse brillante). . . . . . . ℳ 1. 50.

Du même auteur a paru précédemment:

Oeuv. 330. **Puck.** Tableau caractéristique sur le »Songe d'une nuit d'été« de *Shakespeare* pour Piano à 4 mains 3 ℳ.

Hierzu Beilagen von Robert Oppenheim in Berlin und Robert Forberg in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. October 1879. **Nr. 43.** XIV. Jahrgang.

Dr. Tagore's Streitschrift gegen C. B. Clarke über das Verhältniss der indischen Musik zu der europäischen.

(Fortsetzung.)

Dritteltöne liegen also hiernach auf der zweiten bis dritten, sowie auf der sechsten bis siebenten Stufe der diatonischen Scala, und nirgendswo sonst.

Etwas näher in das Verhältniss der einzelnen drei Tonarten führt uns Clarke's Frage: »Wie viele Scrutis giebt es zwischen *c* und *d* in der Tara oder der oberen Octave, und wie viele zwischen *a* und *h* in Mudara, der niederen Octave?« Die obere Octave ist das Reich der Kopftöne, die niedere das der Brusttöne nach der in der vorigen Nummer gegebenen Auseinandersetzung. Tagore antwortet: »Zwischen *c* und *d* in der oberen Octave sind vier Scrutis, und zwischen *a* und *h* in der niederen Octave drei« — eine Belehrung, die wir uns bereits aus der vorhin gegebenen Liste abstrahiren konnten. Es handelt sich aber darum, wie diese Theilungen oder kleinsten Intervalle in der praktischen Musik zur Geltung kommen, und da liegt die Vermuthung nahe, dass die drei Octaven oder Tongebiete in dieser Hinsicht von einander abweichen. Tagore sagt aber nur, »dass in der Zahl kein Unterschied zwischen den drei *saptakas* (Tonarten) besteht — der einzige Unterschied, welcher vorhanden ist, besteht in der Qualität. Wir wenden uns wieder zu dem Sungit Rutnavali, welches sagt: ‚Dies sind die verschiedenen Arten des Tones. Dieselben werden Scrutis genannt, weil sie hörbar sind und im Ton höher und höher aufsteigen.'« (S. 16.) Aus dieser Definition kann man ersehen, dass die Scrutis durch das Wort T o n s t u f e n oder Intervalle ganz entsprechend umschrieben werden können, dass also Tagore's obige Behauptung von dem Mangel eines genügenden Ausdruckes in den europäischen Sprachen etwas übertrieben ist. Was aber die vermuthete Abweichung bei der Anwendung der kleinsten Intervalle in den drei verschiedenen Octaven betrifft, so erhalten wir hierüber von ihm keine Auskunft; wir müssen also mit der blossen Vermuthung, dass nach Analogie der europäischen Musik auch die indische ihre chromatischen und enharmonischen Intervalle mehr in den mittleren und höheren als in den niederen Lagen anwende, vorläufig uns zufrieden geben.

Clarke fragt weiter: »Wenn zwischen *g* und *a* der Unterschied in drei Scrutis getheilt ist, kommt irgend eins der Scruti-Intervalle mit unseren Halbtönen überein, oder theilen die drei Scrutis das (Ganzton-) Intervall von *g* nach *a* in drei gleiche Töne?«. Tagore antwortet: »Die Frage ist verkehrt an sich. Zwischen *g* und *a* sind nicht drei sondern vier Scrutis, welche in vier gleiche Intervalle getheilt werden. Dies ist eine Wahrheit, welche alle indischen Musikbücher lehren und welche die Vernunft bestätigt.« (S. 16.) Das ist recht schön, aber die eigentliche Frage ist damit umgangen. Clarke kann doch nur aus Versehen das Intervall *g-a* angegeben haben, er meinte offenbar die Dreitonstufe *a-h*, und die Frage, allgemein gefasst, würde nun lauten: Wenn die indische Scala den Schritt von der Secunde zur grossen Terz, sowie den von der Sexte zur grossen Septime in drei Scrutis theilt, sind diese Intervalle einander gleich, also wirkliche Dritteltöne, oder sind die Abstände verschieden? Aus Tagore's Worten müssen wir schliessen, dass sie gleich, mithin wirkliche Dritteltöne sind; aber eine grössere Präcision hätte bei dieser merkwürdigen Angelegenheit nicht schaden können.

Derselbe Wunsch muss bei der nächstfolgenden Mittheilung kundgegeben werden. Clarke sagt weiter: »Es ist unmöglich, einen bengalischen Spieler aufzufordern, die Scrutis auf der Zitara zu produciren, denn es giebt bei der Zitara keine festen Stellen für die Scruti-Intervalle, so dass ein Scruti blos durch beliebige Berührung der Saite, d. h. also gänzlich unbestimmt, herausgebracht werden kann.« Diese Behauptung erregt Tagore's Verwunderung, so dass er meint: »Das geht wirklich etwas zu weit, um das wenigste darüber zu sagen. Was wird der Schreiber thun, wenn er einen Raga (Modus) zu stimmen hat? Wird er blos die Saiten berühren oder sonst etwas thun? Wird es nicht nöthig sein, die Wirbel zu bewegen, so oft es nöthig ist, und so den Scruti zu stimmen dass der [bestimmte] Raga dabei herauskommen kann?« (S. 16—17.) Das Licht, welches der indische College uns hier anzündet, ist nur klein; es bedarf daher einiger Zeit und Vorsicht, um mit Hülfe desselben in diesem Dunkel zurecht zu kommen. Was Clarke vermisst, ist ein Instrument mit bestimmt markirten Griffstellen, wie unsere Claviere, Orgeln, Monochorde u. s. w., wo zu jeder Zeit und ohne Umstimmung sämmtliche gebräuchliche Intervalle angegeben werden können. Einen solchen Tonmechanismus besitzen die Hindu nicht; ihnen fehlt das Grundinstrument dieser Art, das Monochord. Damit fehlt ihnen denn freilich sehr viel, mehr als sie zur Zeit geneigt sein werden zuzugeben. Wollen sie auf ihren maassgebenden Instrumenten eine bestimmte Musik machen, so müssen zunächst die Saiten danach eingestimmt werden, denn die verschiedenen Raga oder Modus verlangen verschiedene Intervalle. Aus unseren alten Kirchen- und Volksgesängen ist uns dieses sehr verständlich, aber zugleich wissen wir daraus auch, dass ein solches Verfahren nur in einer durchaus primitiven Tonkunst statthaben kann. Dieses

zu constatiren und damit die indische Tonordnung zu begreifen wie auch ihren Werth anzudeuten, ist uns hier die Hauptsache.

Die Thatsache selber, die behaupteten kleinen Intervalle, bezweifeln wir dagegen nicht einen Augenblick, und Clarke scheint uns nicht sehr besonnen zu verfahren, wenn er fragt: »Kann ein bengalischer Sänger vorgeführt werden, welcher die Vierteltöne zwischen *c* und *d*, und darauf die Dritteltöne zwischen *g* und *a* [lies: *a* und *h*] singen kann? Ich will nicht sagen vor mir singen kann, denn ich für meine Person glaube an die ganze Geschichte nicht, sondern vor einem competenten Musikprofessor wie z. B. Herr Frye ist.« (S. 17.) Indem Clarke diese Viertel- und Dritteltöne wie ein Stück indischen Aberglaubens behandelt, geht er augenscheinlich von der Ansicht aus, dass jene kleinsten Intervalle in einem Musikstücke der Reihe nach zur Anwendung kommen können oder müssen, wie die Finger auf unseren Clavieren sämmtliche Halbtöne berühren, wenn sie durch die chromatische Scala laufen. Aehnlich müsste denn auch der indische Sänger oder Spieler im Stande sein, sämmtliche 22 Scrutis seiner Saptaka (Scala) auf- und absteigend vorzuführen. So etwas kann aber in der indischen Musik garnicht vorkommen. Ein bestimmter Raga enthält immer nur bestimmte Intervalle mit Ausschluss aller übrigen, und ein Raga, welcher sämmtliche 22 Scrutis einer Leiter berührte, ist ebenso undenkbar wie in unserer mittelalterlichen Musik ein Modus, in welchem alle Töne des ganzen Systems vorkämen. Denn Raga und Modus haben eben darin ihre Grenze und ihren Charakter, dass sie sich auf gewisse Töne beschränken und alle übrigen unberührt lassen. Wer solches nicht einsieht, dem muss die ganze ältere Tonkunst als Unsinn erscheinen. In diesem Zusammenhange bedeutet die Anwendung enharmonischer Intervalle nun weiter nichts, als dass in den Melodien sich Fortschreitungen finden, die nicht durch Ganz- und Halbton, sondern durch anders getheilte Abstände ($^1/_4$, $^1/_3$, $1^1/_2$ u. s. w.) zu messen sind. Das Weitere ergiebt die Praxis. Tagore schreibt darüber: »Gewissheit, sagt man, ist der grösste Feind des Menschen, und dies ist besonders in der vorliegenden Angelegenheit der Fall. Die Probe, welche Herr Clarke verlangt, ist weder unmöglich noch schwierig. Einer der zu singen versteht, kann sowohl den Viertel- wie den Dritttelton ohne Schwierigkeit hervorbringen. Es geschieht von praktischen Sängern jeden Tag und ist seit den ältesten Zeiten unter uns im Gebrauch gewesen. Sehr deutliche Anspielung hierauf finden wir in alten musikalischen Sanskritwerken wie Rutnavali, Raga Bibodha und ähnlichen, von welchen wir den folgenden Extract machen: ‚Scrutis oder enharmonische Töne steigen in der Folge höher und höher auf, und sind sowohl in der Vina oder in den Saiteninstrumenten wie in der Kehle [Singstimme] wahrzunehmen.' Es ist hieraus klar, dass die Scrutis beides gespielt und gesungen werden. Wir werden uns glücklich schätzen Herrn Clarke's Wünschen zu entsprechen, und nicht blos vor Herrn Professor Frye, sondern vor irgend einer Anzahl europäischer Musiker die Richtigkeit unserer Angaben zu beweisen. Die Schwierigkeit liegt nur bei ihm selber . . ., aber sein eigner Unglaube ist doch ebenso wenig ein Beweis gegen diese Sache, wie der Unglaube eines Blinden gegen die Existenz der Farben. Die Scrutis oder enharmonischen Töne sind seit unvordenklichen Zeiten im Gebrauche gewesen, nicht blos in unserm Lande, sondern auch in Griechenland, Arabien, China, Persien und in verschiedenen anderen asiatischen Ländern. Nathan bemerkt mit Recht, dass die Scrutis ausserordentlich musikalisch sind, und sie werden so genannt wegen ihrer besonderen Vorzüglichkeit als eine Art Musik, deren Modulation nach Brossard in Intervallen fortschreitet, die weniger als Vierteltöne betragen. [?] Diese Species war in grosser Gunst bei den Griechen, welche ihre Ausführung für viel leichter hielten [als die der diatonischen und chromatischen Musik], aber sie ist jetzt verloren gegangen. Sie ist augenscheinlich von sehr hohem Alter, da Aristoxenos ihre Erfindung dem Olympos zuschreibt. Dr. Burney sagt, dass Dr. Russel ihm von Aleppo die arabische Scala verschaffte, welche in der [Ausdehnung einer] Octave aus 24 Vierteltönen bestand, die sämmtlich dieselbe Anwendung zuliessen wie die Scrutis. Das folgende Citat von Dr. Graham passt sehr hierher. Er sagt: ‚Anlangend die indischen, persischen und chinesischen Tonleitern und den Gebrauch der Vierteltöne und anderer kleiner Intervalle, so verweisen wir den Leser auf das, was wir über diesen Gegenstand in No. IV der neuen Edinburgh Review vom April 1822 p. 521—528 geschrieben haben. Inzwischen haben wir eine Anzahl chinesischer Blas- und Saiteninstrumente untersucht, die im Juni 1837 nach England kamen, und in allen von ihnen Halbtöne (semi-tones) gefunden. Praktische Musiker, welche Napoleon nach Aegypten folgten, haben den häufigen und hartnäckigen Gebrauch sehr kleiner Intervalle bei verschiedenen Sängern bemerkt.' Kann man umhin, anzunehmen, dass die Töne in den genannten Instrumenten Scrutis waren? — Auch Stafford, der musikalische Geschichtschreiber, sagt: ‚Ein neuerer Reisender versichert uns, dass die modernen ägyptischen Musiker im Singen der Fiorituren von sehr kleinen Intervallen Gebrauch machen, die sie mit einer Schnelligkeit und Tonfülle herausbringen, deren Nachahmung den meisten europäischen Sängern schwer wo nicht unmöglich sein würde.' Dass solche Töne unter manchen uncivilisirten Nationen im Gebrauche sind, kann in verschiedenen Schriften gefunden werden, aus denen wir hier nur ein Citat von Jones anführen: ‚Selbst verschiedene wilde Völker besitzen nach den Erzählungen von Reisenden so kleine Intervalle, dass sie unsere eigenen übertreffen. Rath Telinius berichtet uns, dass die Eingebornen von Nukahiva, der Hauptinsel des Marquesas-Archipels, deutlich halbe Halbtöne (Vierteltöne) in ihrem Gesange gebrauchen. Die Neuseeländer scheinen nach Davis' Erzählung mit einem besonders feinen Ohr für die Unterscheidung von Vierteltönen begabt zu sein.' (Musical curiosities von E. Jones.) Die Perser scheinen in einer frühen Periode kleinere Intervalle als Halbtöne gebraucht zu haben. (Specimens of Popular Poetry in Persia as found in the adventures and in the Songs of the People inhabiting the shores of the Caspian Sea, by Chodgoho.) In Frankreich selbst ergab eine Zahl von Experimenten, welche mit Viotti's Spiel angestellt wurden, dass er sich einer ungemeinen Zahl sehr kleiner Intervalle bediente, um in allen Tonarten vollkommen rein zu spielen. Die Schweizer bedienen sich der Vierteltöne noch jetzt.« (S. 17—19.)

Diese Auseinandersetzungen Tagore's sind uns hauptsächlich noch deshalb interessant, weil sie übersehen lassen, wie weit er in die betreffende Literatur eingedrungen ist. Aus Allem geht hervor, was für uns keiner weiteren Bestätigung bedarf, nämlich dass der Gebrauch von Intervallen, die weniger als einen halben Ton betragen, der Urzeit der musikalischen Kunst und damit heutzutage nur noch denjenigen Völkern angehört, welche auf der frühesten Stufe stehen geblieben sind. Dieser einfachen Folgerung beizustimmen, dürfte Dr. Tagore allerdings zur Zeit wenig geneigt sein. Doch der Tag der wahren musikalischen Harmonie wird unzweifelhaft auch einmal für Indien anbrechen.

5.

Die theoretischen Werke der Hindu, verglichen mit den europäischen.

Clarke hatte auch auf den dürftigen Inhalt eines Hauptlehrbuches für indische Musik, des *Sungit Sara*, hingewiesen und behauptet, dasselbe enthalte überhaupt nichts, was einer Theorie der Musik ähnlich sehe. Auf diese Uebertreibung erwidert Tagore, »dass in dem genannten Buche, wie in allen Sanskrit-

Werken über diesen Gegenstand, der theoretische Theil der Musik so vollständig behandelt wird wie in irgend einer europäischen Abhandlung, nur nicht mystificirt durch verdunkelndes Mathematisiren. Wie wir bereits vorhin bemerkt haben, halten wir dafür, dass es durchaus möglich ist, eine rationelle Theorie der Musik aufzubauen ohne die Beihülfe von Zahlen. Wir wollen dem Kritiker abermals mit einem Citat aus einem Sanskrit-Werke beschwerlich fallen, welches über den betreffenden Gegenstand sagt: ‚Klang (sound), welcher zuerst durch Vibration und Luft in dem menschlichen Körper producirt wird, kommt durch den Mund und wird *Nada* genannt.' So entsteht der Klang zuerst inwendig im Körper, wird denn zweitens in der Form von Worten durch den Mund ausgedrückt, und drittens mit Hülfe von Instrumenten. Von diesem *Nada* oder Klang ist das ganze System der Musik ausgegangen.«

»‚Und das Singen muss zuerst erklärt werden; aber ohne *Nada* ist Gesang unmöglich und deshalb ist der Klang die Wurzel von allem. Ohne Klang (sound) ist das Singen unmöglich, ohne Klang ist der Ton unmöglich, ohne Klang ist Raga unmöglich, und deshalb ist *Nada* die alles bewegende Seele der Welt.'« (S. 19—20.) Wie man sieht, schwingt sich die indische Ton- oder vielmehr Klangphilosophie sehr hoch auf und giebt wenigstens hierin den neueren europäischen Versuchen nichts nach.

Der Begriff des Wortes *Nada* ist durch unser Klang (engl. sound) nicht völlig, obwohl noch am entsprechendsten zu umschreiben; Tagore übersetzt denn auch immer *sound*. Dies geht hervor aus dem, was die Sanskrit-Werke über den Ursprung und die Natur dieses *Nada* lehren: »‚Lebendig bewegte Luft oder Kraft und Hitze, oder Vibration die durch Hitze erzeugt wird, verursachen *Nada* oder Klang (sound).'« (S. 20.) Dieses Product könnte allerdings auch Ton genannt werden, und wir nennen es so in unserer Musik; aber dem indischen Begriffe des Nada fehlt das Articulirte eines wirklich gesangfähigen messbaren Tones, deshalb erscheint es lediglich als die musikalische Grundsubstanz. Das folgende Citat aus dem Sanscrit zeigt solches recht deutlich: »‚Von Nada kommt *Scruti*, von Scruti kommt *Swara* oder Ton, und von Swara kommt *Raga*, und von Raga kommt *Gita*, und deshalb ist Klang (nada) die Seele von Gita. Die Instrumentalmusik folgt der Gita.'

»Deshalb — fügt Dr. Tagore hinzu — ist unsere Scala eine naturgemässe und wird sehr gut durch Mons. Monsigny's Doctrin dargestellt, welcher dafür hält, dass eine wahre Scala der Natur entnommen ist und keiner mathematischen Calculationen bedarf.« (S. 20—21.) Bei aller Naturbeobachtung, welche den angeführten Ansichten zu Grunde liegt, hat diese indische Theorie oder Philosophie der Musik dennoch eine bedenkliche Aehnlichkeit mit einem Kartenhause. Der contemplative Hang dieses Volkes machte sich auf allen Gebieten geltend, auch im Theoretisiren und Philosophiren über Musik. Bei ihrer beschränkten Musikübung konnten sie hierin nicht weit kommen. Hätten sie die Einsicht erlangen können, dass das was sie Nada nennen ebenfalls in der Orgelpfeife wie bei der Geige und anderen Tonwerkzeugen zu finden ist, nicht nur im menschlichen Leibe, so würde ihre ganze Lehre eine andere geworden sein, und was sie jetzt als Mathematik abweisen, wäre ihnen ein ebenso nützliches Hülfsmittel wie uns.

(Fortsetzung folgt.)

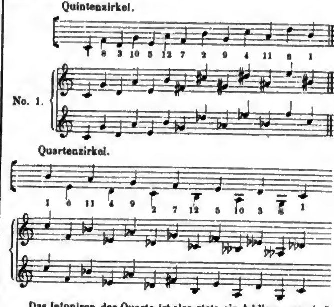
Berichtigung. Nr. 42, Sp. 659, Z. 16 Ratnavali, lies: Rutnavali. Sp. 660, Sp. 13 »dass eine Octave 12 Stufen« etc., lies: »dass eine indische Octave **16** Stufen von Viertel- und 6 Stufen von Dritteltönen enthält«.

Ueber die Zwölfzahl in der Musik.

> Wie die Tonkunst, die in der Reinheit sinnvollen Klanges dasteht, für Alle ist, so ist auch die Tonwissenschaft für Alle, soweit sie in allgemein geistige Begriffe aufgeht.
>
> *Chrysander*, Händel 177.

I.

Dass die Musik »ein unbewusstes Zählen« nach Leibnitz sei, ist wohl allgemein anerkannt; meist denkt man jedoch an die akustischen Schwingungsverhältnisse der einzelnen Töne, was wohl auch seine Richtigkeit haben mag. Wir lassen es dahingestellt sein. Dass aber alles Musiciren und Treffen der einzelnen Intervalle ein unbewusstes Zählen und zwar nur bis 12 sei, zeigt uns der alte Quintenzirkel, dies »vorpythagoräische Product« am besten in unserer Neuschrift, im Vergleich mit der Altschrift.



Das Intoniren der Quarte ist also stets ein Addiren von + 5 oder Subtrahiren von — 7; und das Intoniren der Quinte ein Addiren von + 7 oder Subtrahiren von — 5. Addiren und Subtrahiren ist aber bekanntlich nur ein abgekürztes Zählen.

Zählen wir also einmal chromatische Quarten, so ist das diatonische Zählen von 1—4 doch nur ein chromatisches Addiren von + 5.





Während wir in der Neuschrift nicht die Wahl haben, anders zu schreiben, als jeden Ton nur auf eine Art, ist in der Altschrift der verschiedenartigsten Schrift Thür und Thor geöffnet, es ist, laut beiden Proben, jede möglich, jede so correct oder so »incorrect« wie die andere.

Es ist Sache der Opportunität, bald so bald anders zu schreiben, je nach dominirender Vorzeichnung, die verlangt, dass man sie respectire. Ebenso lassen sich unsere zwölf Dur- und Molltonarten in einer melodischen Quartenreihe mit abwechselndem Halb- oder Ganzton nachweisen, der der jeweiligen Quarte voraufgehen muss.



Wie wir also die Töne immer nennen mögen, ob Ais-moll und Dis-dur, statt B-moll und Es-dur, *ais-b* ist einmal, so lange uns *c* als der erste Ton gilt, der eilfte und *dis-es* der vierte.

Nun beachte man laut vorgeführten Beispielen die Umständlichkeit unserer Altschrift nur in dem uns geläufigeren Violinschlüssel, wenn wir bedenken, dass wir mehr Schlüssel anzuwenden hätten. Ermangelt der eine Schlüssel der so nöthigen Anschaulichkeit, um wie viel mehr, wenn der Tenor zu seinem *C*-Schlüssel wieder greifen müsste, wie es Jahrg. 1873 d. Bl. alles Ernstes gewünscht wird. *Ars longa — vita brevis!* Die Kunst liegt nicht in so ausserwesentlichen Dingen, wie es unsere 9 i Schlüssel sind.



Die sieben diatonischen Quarten der *C*-Scala (im vorstehenden Beispiele No. 4) manifestiren sich in der Neuschrift correct, denn der Halbton ist vom Ganzton gerade so genau unterschieden, wie die 5 zählenden 6 Quarten von dem einen Dreiton *f-h*, der 6 zählt. Diesen Tritonus *f-h* nennt ein neuerer Theoretiker Jan (in d. Bl. 1872) ein scheussliches Intervall! — Was sich die arme Tonkunst doch alles gefallen lassen muss! als wenn sie anders sein könnte als sie ist, als ob Dissonanzen vielleicht mit der Zeit abgeschafft werden könnten, und sie sind doch nur der Schatten zum Licht. Im Beispiel unter *x* erzeugt dagegen der viermalige Ganzton vor der Quarte den Vierklang $\frac{d}{3}\,\frac{f}{6}\,\frac{as}{9}\,\frac{h}{12}$, den vermeintlichen »verminderten Septimenaccord«, der aber, so lange *c* unser erster Ton ist, keine anderen Zahlen tragen kann als 3, 6, 9, 12, mag er genannt und geschrieben werden wie immer mit der verwegensten Orthographie laut *x* und *y* in Altschrift.



Dagegen manifestiren die Halbtöne vor den dreimaligen Quarten No. 5 den dissonirenden übermässigen Dreiklang. Die Intonirung solcher vier gleichen Quarten ist schwierig ob des daraus resultirenden dissonirenden Dreiklangs, eine Domäne der Zukunftsmusik, während die bei voraufgehenden Ganztönen leichter ist, obzwar ihr Resultat ein dissonirender Vierklang ist, während eine Abwechslung von Halb- und Ganzton uns am leichtesten fällt, weil das Resultat bei voraufgehendem Halbton stets moll, beim Ganzton dur ist, und Consonanzen leichter zu intoniren sind als Dissonanzen. Ich möchte die vier möglichen Dreiklänge, die die Octave viermal in drei gleiche grosse Terzen zerfällen, »neutrale« nennen, und ebenso die drei Vierklänge, die die Octave in vier kleine Terzen zerfällen, »neutrale Vierklänge«.





Wir sehen also No. 6 *a.* die vier neutralen Dreiklänge mit wirklicher »Orthographie«, d. i. nur einmal correct geschrieben, und finden darin unsere Zwölfzahl (4 × 3) und ebenso (*b.*) die drei neutralen Vierklänge (3 × 4), die beiderseits die verschiedenste Orthographie in Altschrift bedingen, je nach der Anzahl der vorgezeichneten ♯ oder ♭.

Dabei kommen immer die unglückseligen Scheinintervalle: *gis–c*, verminderte Quarte, *fis–b*, *h–es*, *a–des* zum Vorschein, statt der grossen Terz, oder *ges–a*, *b–cis*, *as–h* übermässige Secunden, statt der kleinen Terz; man fällt von der Scylla in die Charybdis. —

Die *C*-Scala in ihren sieben Tönen besteht aber ebenso nur aus den zwölf Tönen der Chromatik.

c	d	e	f	g	a	h	c
1	3	5	6	8	10	12	1
(1	2	3	4	5	6	7	8).

Unser diatonisches Zählen ist also nur eine Abkürzung der Zwölfzahl.

Es ist aber ersichtlich, dass die bezüglichen Intervalle, ob grosse oder kleine Terzen, nur in der Neuschrift dem Auge, somit der Anschauung, der Grundlage aller Pädagogik, sich vollkommen correct darstellen, während die Orthographie der Altschrift dies nicht vermag, denn eine Correctheit ist schwieriger wie die andere; nicht blos der Anfänger, nein auch der gereiftere Musiker wird von dem andern der Incorrectheit beschuldigt, obwohl eine Orthographie in der Altschrift so incorrect ist wie die andere, indem sie schon den ersten Halbton *e–f* nur incorrect zu schreiben vermag.

Der Tonhimmel gleicht dem Sternenhimmel, ein Ton steigt auf für uns wie ein Stern und geht unter je nach unserm Standpunkte; so ist die sechste Quinte *fis* und die sechste Quarte *ges* laut No. 1 für uns der siebente Ton, die siebente Quinte und die fünfte Quarte der zweite Ton, nennen können wir ihn bald *cis* bald *des*, aber geschrieben wird er nur einmal. In der Altschrift müssen wir bei der sechsten Quint »enharmonisch verwechseln«, d. h. wir haben keine Wahl, wir müssen entweder 6 ♯ oder 6 ♭ anwenden; bei der siebenten Quint *cis* dagegen tauschen wir dafür 5 ♭ ein für die 7 ♯, bei der achten Quint für 8 ♯ 4 ♭, weil ebenso die siebente Quint die fünfte Quarte, die achte Quint die vierte Quarte ist u. s. f., denn jeder Ton hat das gleiche Recht ebenso nur einmal geschrieben zu werden, wie der erste Ton *c*, der als zwölfte Quint *his* und als zwölfte Quarte *deses* geschrieben werden müsste.

Wenn uns aber nicht einfällt eine Tonart His-dur mit 12 ♯ oder Deses-dur mit 12 ♭ zu schreiben, warum legen wir soviel Gewicht darauf, ob wir den siebenten Ton bald *fis* bald *ges* schreiben können oder müssen? So wenig Gewicht wir auf den »vermeintlichen« Unterschied von *His*, *deses* und *c* in der Schrift legen, ebenso wenig brauchen wir es bei *fis–ges* und allen übrigen Tönen.

Bekanntlich besitzen wir leider für unsere 12 Töne 35 Tonnamen, die noch immer in unserer Theorie ein parasitisches Scheinleben führen, obschon sie sich selten an das helle Tageslicht wagen. Wir kämen gerade so weit, wenn wir für unsere fünf chromatischen Töne folgende Buchstaben eingeführt hätten:

2.	4.	7.	9.	11.
i.	k.	l.	m.	b.

Da unsere Tonnamen aber nun einmal bestehen, so können wir die Töne nennen wie wir es gewohnt sind, denn gleich Geschriebenes muss gleich klingen, was schon die *Cis*- und *Des*-Scala beweist in den gleichen Zahlen, und Namen thun nichts zur Sache, die Hauptsache aber in der Theorie ist die Zahl und zwar die Zahl 12.



Wenn nun unsere neuesten Theoretiker behaupten, die gleichschwebende Temperatur der Orgel, des Claviers sei ein Unglück, der Sänger lerne nie rein intoniren, während der Violinist noch reiner als rein »greifen« kann, so dass der Clavierspieler mit Recht fragen darf, warum denn auf einmal die Sache nimmer stimme, obschon früher in einer anderen Tonart es gestimmt — ob der Clavierspieler im Recht oder das Orchester, obschon ja beide oft zusammen concertiren, ob der Sänger reiner singe auf der Clavier- oder Orchesterprobe; allen diesen Fragen wäre ein Ende gemacht durch eine einheitliche Schrift, wo allen diesen Spitzfindigkeiten die Spitze abgebrochen würde. Der Violinist brauchte nicht erst zu reflectiren, wenn er folgende Tonreihe vor sich hat:



ob er den neunten Ton wirklich anders spielen soll als er geschrieben ist, nämlich gleich, während er glaubt zwischen *gis* und *as* einen Unterschied machen zu müssen.

Das natürliche Gehör hätte eine Stütze an einer Schrift, die unsere Zwölfzahl auf die einfachste Weise veranschaulicht.

Wien. *H. J. Vincent.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Altstimme.

Carl Somborn. Ein Mädchenloos. Eine Reihe von fünf Gesängen nach Dichtungen von Carl Siebel für eine Altstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 2. Pr. 3 *M.* Leipzig, E. W. Fritzsch. 1877.

Die Wärme des Ausdrucks, welche diese Lieder athmen, werden ihnen bei gebildeten Sängerinnen Sympathien erwerben. Wir machen Altistinnen gern auf sie aufmerksam. Eben so sinnig, wie der Dichter sie gesungen, singt sie auch der Componist. Das thut immer wohl und besonders wohl bei einem Opus 2. Verschweigen wollen wir deshalb aber nicht, dass die Lieder stellenweis ein wenig studirt erscheinen, ohne dass man sagen könnte, sie nähmen einen prononcirt grübelnden oder reflectirenden Ton an. Es soll dies auch mehr von der Begleitung gesagt sein. Der Singstimme merkt man von Derartigem selten etwas an. Werden die Lieder gut begleitet und mit Wärme gesungen, so wird auch ihre Wirkung eine gute sein.

Frdk.

Die Concerte der letzten Saison in Paris.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

(Schluss.)

Herr Friedrich Lottin hatte eine Serie von Concerten bei Pleyel angekündigt: Liszt-Concerte, welche die Verbreitung

der von dem berühmten Pianisten speciell für sein Instrument geschriebenen Compositionen zum Gegenstand hatten. Dieses Unternehmen ist nur halb gelungen. Selbst die unverfrorensten Dilettanten haben gefunden, dass zwei Stunden Liszt'scher Musik ohne Liszt doch zu viel ist, und sogar diejenigen, deren Zudrang ganz sicher schien, hielten sich fern. Es fanden sich deshalb auch nur wenig Leute im Saale Pleyel ein: einige Amateurs und einige Künstler. Die Titel der verschiedenen auf dem Programme verzeichneten Stücke waren übrigens doch pikant und originell: das »Thal von Obermann«, der »Wallenstädtersee«, das »Heimweh«, die »Glocken von Genf«, »*Requiescat in pace*«, »Extase«, die »Sterne« (Transcription eines Schubert'schen Liedes), »Dante«, »*Fantasia quasi Sonata*«, zwei »Sonetti« von Petrarca, und endlich die Legende: »St. Franciscus de Paula über die Wellen schreitend«, welche kein Wunder wirkte.

Etwas enttäuscht von dem Resultate seines ersten Concertes hat Herr Friedrich Lottin, so viel ich weiss, nicht wieder begonnen. Was ihn persönlich anlangt, so hat er die Probe, ich möchte fast sagen, den Kampf siegreich bestanden, ohne die geringste Verwundung, wenn auch etwas fatiguirt.

Früherhin bedienten sich die Pianisten mehr als alle Uebrigen der Reclame und des Portraits. Aber später wurden sie von Anderen nachgeahmt, ja sogar übertroffen. Herr Elias Delaborde, dem ich hiefür mein aufrichtiges Compliment mache, hat sich nie diesen beiden Verkehrtheiten hingegeben. Als Professor des Conservatoires, wo er Herrn Farenc's Nachfolger war, widmete er sich fleissig und gewissenhaft seiner Klasse. Wenn er als Pianist von grossem Talent, wie er sagt: »seinen Stand in der Oeffentlichkeit vertritt«, so läutet er nicht mit allen Glocken. Er hat seine Bewunderer, seine Getreuen, welche sich auf das erste Zeichen herbeizuströmen beeilen. In seinem letzten Concerte spielte er nach der Reihe nicht weniger als zwölf Nummern, ohne Einrechnung der *Pièces de résistance*, des Concertes in Es-dur von Beethoven und des dritten Concertes von Herrn Camille Saint-Saëns.

Die zwölf Nummern waren übrigens sehr kurz und haben kaum länger als eine Sonate gedauert. Herr Delaborde verliert keine Zeit damit, die Hände abzutrocknen, die Stirne abzuwischen und Reverenzen zu machen. Man hat besonders das *Andante alla Tzigana* von Schubert applaudirt; ein sehr hübsches Salonstück von Herrn Widor; das *Allegro* des italienischen Concerts von Bach; einen kleinen ländlichen, sehr eleganten Marsch von Herrn Delaborde selbst, und endlich den Menuett aus der »Arlesienne« von Bizet, der wiederholt werden musste, woraus sich ergab, dass man anstatt zwölf Stücken dreizehn zu hören bekam. Es scheint mir unnöthig, ein Loblied der mechanischen Fertigkeit des Herrn Delaborde zu singen, den Reichthum und die Vollendung seines Stils zu rühmen. Ich ziehe vor, mich an den Compositeur zu wenden und ihm zu seiner »Concert-Ouvertüre« mein Compliment zu machen, die ein sehr interessantes, ausgezeichnet durchgeführtes, mit viel Feinheit und Geschmack instrumentirtes Werk ist.

Wir bekamen weder die Arie aus dem »Messias« von Händel, noch jene aus dem »Könige von Ys« von Herrn Eduard Lalo zu hören, welche Mme. Lalo singen sollte. Die Bronchitis und die Laryngitis, zu deren Heilung doch Specialisten nicht fehlen, haben in diesem Winter mehr als einen schlimmen Streich zunächst den Specialisten selbst, und dann aber auch den Theaterdirectoren und den Concertgebern gespielt. Herr Delaborde sah sich in die traurige Nothwendigkeit versetzt, im letzten Augenblicke die Mme. Lalo durch eine junge Engländerin zu remplaciren, welche in englischer Sprache die sehr bekannte Romanze »*The last Summer's Rose*« gesungen hat, die man gemeiniglich die Romanze aus »Martha« zu nennen pflegt.

Ich merke, dass ich in der Gangart, welche ich eingeschlagen habe, nie an das Ende meiner Rolle komme. Allein ich muss doch dazu kommen und sollte ich mich auf die blosse Erwähnung des Namens eines jeden Virtuosen nebst dem ihm gebührenden Epitheton beschränken müssen.

Es wäre aber doch zu lakonisch, von Mlle. Gemma Luziani zu sagen, dass sie ganz jung (sie zählt kaum zwölf Jahre), und die Mlle. Anna Bock eine amerikanische Pianistin zu nennen, weil sie in New-York geboren ist. Jene ist eine Künstlerin von bemerkenswerthem Talente; diese braucht, um es zu werden, sich nur ihrer trefflichen Lehrerin Mme. Massart zu überlassen und älter zu werden.

Es dürfte auch kaum genügen zu sagen, dass die Herren Agghazy und Huber zwei ungarische Künstler sind. Ich füge deshalb bei, dass der erste auf sehr distinguirte Weise Clavier spielt, und der zweite, ein ausgezeichneter Violinist, sich einen Eleven Vieuxtemps' nennen kann.

Wir wollen übrigens, um nicht unseren Vorrath von lobenden Epitheten allzu schnell zu erschöpfen, in derselben Anpreisung mehrere Pianisten zusammen fassen, deren Erfolge in unseren Erinnerungen sich etwas verwirren. Loben wir also den männlichen und delicaten Anschlag, den classischen und zugleich phantasievollen Stil, das ruhige und kühne Spiel der Mlles. Jenny und Leontine Godin, Dessirier-Letournelle, Louise Gentil, Adèle Muller, Ollive-Brunot, Adèle Barbé, Zögling des Theodor Ritter; Zoé Zilkia, Zögling des Alfred Jaëll; Decourcelles, Marie de Pierpont, Marie de Verigny, Cécile Mouzin, Steiger, Alice Loire, welche zwei Concerte gegeben hat; Français, welche nur eins gab; Pauline Roger, Ida Bloch, die Herren Kafka und Trago. Letzterer ist ein Zögling unseres Conservatoires und gehört der Klasse des Herrn Mathias an.

Die Meister ziehen sich glücklicher Weise nicht gänzlich in ihre Zelte zurück, weil die Schüler sich vielleicht etwas zu sehr beeilen, in den Kampf zu fliegen.

So wurde uns denn das erfreuliche Loos zu Theil, ausser Herrn Delaborde, dem wir einen Specialparagraphen gewidmet haben, noch die Herren Louis Didier, Henry Ketten, Alphonse Duvernoy und Mlle. Caroline Mautigny-Rémaury zu hören, welche es mir verzeihen mögen, wenn ich diesmal nur ihre Namen nenne.

Ich habe mich schon öfters über die Vernachlässigung beklagt, welche der Harfe zu Theil wird, die Berlioz besungen, indem er sie das edelste, wie zugleich poesievollste der Instrumente nannte. Wir hatten diesen Winter mehrere von Harfenkünstlern gegebene Concerte: Mme. Angèle Blot, Smith, Esmeralda Cervantes, Noëmie Waldteufel und Herrn Hasselmans. Das Concert der Mlle. Angèle Blot hatte das Pikante, dass demselben eine humoristische Causerie über die Harfe und ihren Ursprung vorher ging, welche von Herrn Ernst Dubreuil sehr geschickt durchgeführt wurde. Herr Hasselmans, dessen elegantes und correctes Spiel ich schon bei mehr als einer Gelegenheit zu rühmen hatte, ist Mitglied des Orchesters der Opéra-Comique. Er ist einer der jüngsten und besten Harfenspieler, die wir gegenwärtig besitzen. Das von Mozart während seines Aufenthaltes in Paris um 1778 geschriebene Concert für Flöte und Harfe, sowie eine Romanze für Horn und Harfe von Herrn Camille Saint-Saëns waren in der That die interessantesten Stücke von Herrn Hasselmans' Concert, dessen Partner bei diesen Nummern die Herren Taffanel und Garrique waren.

Nach dem Piano und der Harfe sind die Geige und das Violoncell so ziemlich die einzigen Instrumente, welche die Damen mit einer gewissen Grazie spielen und welche sie mit Erfolg cultiviren. Doch habe ich auch vor einigen Jahren im südlichen Frankreich ein Frauenzimmer aus der besseren Gesellschaft Clarinette spielen gehört und zwar sehr gut. Möchte

ich noch so sehr die Augen schliessen, um sie nicht zu sehen und desto besser zu hören, so sah ich sie doch eben so gut, und das, ich gestehe es, verdarb mir ein wenig das Vergnügen, welches die Reinheit der Töne in mir erweckte, die sie ihrem Instrumente zu entlocken wusste. Diese junge Person besass Talent, aber es sah sehr lächerlich aus. Eben so wenig liebe ich eine Dame, welche sich unter den Schutz der heiligen Cäcilia stellend Violoncell spielt, spielte sie es auch so gut wie Franchomme oder Servais. Mit der Geige verhält es sich anders. Man sah und man sieht gegenwärtig noch Violinistinnen, die bei ihrem Violinspiele nichts von dem Reize und der Grazie ihres Geschlechts einbüssen. Mlle. Désiré Fréry, welche ganz jung in Amerika starb, und Mlle. Pommereuil, welche sich verheirathete, gehören zu denen, welche man ohne die Augen zu schliessen anhören konnte. Mlle. Bertha Haft von Wien und Mme. Blouet-Bastin von Paris bedienen sich des Instruments Paganini's und der Schwestern Milanollo mit einer Gewandtheit und Grazie, welche dem Vorzuge ihres Talents noch vielen Reiz hinzufügen. Was Mlle. Tayau anlangt, so ist dieselbe meines Erachtens nach Mme. Norman-Neruda die brillanteste Violinistin der Gegenwart. Ihr Spiel ist ebenso bemerkenswerth durch seine Eleganz wie durch seine Reiheit, und zudem besitzt sie ein ganz exceptionelles musikalisches Temperament. Niemand executirt und begreift besser als sie die Musik der grossen Meister. Sie hat uns den letzten Winter die Erstlingsfrucht eines von Herrn Godard für sie componirten Concertes dargebracht, mittels dessen der Componist und die Interpretin gleichen Erfolg errangen. Ich empfehle insbesondere das *Adagio* und das *Intermezzo* dieses Concertes der allgemeinen Aufmerksamkeit. Mlle. Tayau ist überdies die Gründerin des Cäcilien-Quartetts, einer der classischen Musik gewidmeten Institution, und der Gesellschaft der modernen Kunst, deren Programme mit Werken lebender Compositeure ausgestattet sind, welche Werke hoffentlich eines Tages auch classisch sein werden.

Erwähnen wir zum Schlusse noch die von dem sympathischen und gewandten Violoncellisten Delsart gegebenen Concerte; die von dem zweifach als Virtuosen und Compositeur applaudirten Geiger Panavaire; jene von Charles Dancla, Componisten und Geiger, sowie von Herrn Ovid Musin, Zögling von Léonard. Das fünfte Concert des Meisters, des Meisters des Herrn Musin, mit Begleitung des Quartetts dirigirt von dem Autor, mehrere Stücke von Chopin und Brahms, meisterhaft vorgetragen von Mme. Szavardy, die Variationen von Tartini über die Gavotte von Corelli und eine neuere Gavotte von Herrn Edouard Broustet, eine Composition von sehr zarter und graziöser musikalischer Empfindung, das sind die hervortretenden Bestandtheile des Concerts des Herrn Ovid Musin, in welchem der junge und brillante Violinist neuerdings das Feuer seines Spieles, sowie die Fülle und Sicherheit seines Bogens zu erkennen gab. —

Eine in dem Musical Directory veröffentlichte und in der »Revue et Gazette musicale« reproducirte Statistik meldete uns kürzlich, dass im Jahre 1878 in London gegeben wurden: 200 Vorstellungen der italienischen und der englischen Oper, 1200 Vorstellungen der komischen Oper und Operetten, 800 Concerte in den verschiedenen Musiksälen der Stadt, 500 tägliche Concerte, worein sich der Krystall- und der Alexandra-Palast theilten, und 400 im Westminster-Aquarium, wo täglich zwei stattfinden. In diese Zahl sind eingerechnet weder die Concerte der 240 Chor- oder Instrumental-Liebhaber-Gesellschaften, noch diejenigen, welche in 27 grossen und 300 kleinen Sälen gegeben werden, die einige Aehnlichkeit mit den französischen Kaffee-Concerten haben. Woraus sich ergiebt, dass man in London täglich vierzigerlei Gelegenheiten hat Musik zu hören, gute oder schlechte. Diese Hauptstadt zählt 1500 Musik- und Instrumentenhändler, und 3500 Musikprofessoren. In den englischen Provinzen existiren etwa 500 musikalische Gesellschaften jeder Art und 6000 Menschen leben vom musikalischen Unterrichte oder vom Verkaufe von Musikalien und Instrumenten.

In Paris dürfte man keck alle Opern und Operetten, alle Festlichkeiten und Concerte zusammenrechnen, man würde niemals solche Ziffern erreichen.

Diejenigen, welche den Canal de la Manche passiren wollen, sind hiermit von der Summe musikalischer Genüsse, welche ihrer an dem anderen Ufer harren, in Kenntniss gesetzt.

Klagen wir nicht darüber! —

Berchtesgaden. *L. v. St.*

Berichte.

Kopenhagen, 9. October.

(*Ant. Rée.*) Wie schon im vorigen Berichte erwähnt, ist Verdi's »Rigoletto« hier aufgeführt worden, doch nicht, wie es in jenem Berichte durch einen Druck- oder Schreibfehler hiess: »in deutscher Sprache«, sondern selbstverständlich in der Landessprache. Die Uebersetzung des italienischen Librettos rührt vom hiesigen Literaten Adolf Hertz her, welcher schon Mehreres in Betreff der Oper für unser Haupttheater bearbeitet hat. Was die Aufführung des »Rigoletto« anlangt, so enthält dieselbe manches Gelungene; die Hauptpartie, die des Narren, ist in gesanglicher Beziehung eine Glanzrolle unseres tüchtigen Barytonsängers Simonsen geworden, und die Gilda, von Fräulein Schou gegeben, ist auch eine ganz gute Leistung. Die gut geschulten Chöre tragen übrigens nicht wenig dazu bei, der Aufführung der Oper einen höheren dramatischen Werth zu verleihen.

Wir haben jetzt binnen Kurzem eine erste Aufführung der Thomas'schen Oper »Mignon« zu erwarten, in welcher eine talentvolle Debutantin die Mignon geben wird. In früheren Zeiten bildeten übrigens die französischen Opern und Singspiele und das Repertoir der Opéra-Comique den Hauptbestandtheil des Repertoriums unserer Hauptbühne in Betreff der dramatischen Musik; Werke von Monsigny (Rose und Colas und Le Déserteur), von Daleyrac (Schloss Montenéro), von Isouard (Cendrillon und Joconde) von Méhul (Uthal) u. s. w. waren damals gang und gäbe. Heutzutage hat man sich mehr der grossen Oper zugewendet, für deren Ausführung die hiesigen Kräfte nicht immer genügen.

Mdme. Trebelli und ihre Concert-Gesellschaft gingen von hier nach Stockholm, wo genannte Sängerin zweimal auf dem dortigen königlichen Theater auftrat und zwar in den Opern »Carmen« und »Il Trovatore«. Der Kritiker des »Aftonbladet« findet, dass die Trebelli die Hauptrolle in »Carmen« (die Zigeunerin) gar zu excentrisch (wenigstens an einigen Stellen) auffasst, und wenn man sie als Azucena gesehen hat, kann man sich vorstellen, dass die Rüge nicht grundlos ist.

Die Kammervirtuosin Marie Wieck eröffnete die heurige Concertsaison, indem sie am 6. October ein besuchtes Concert im kleinen Casinosaal gab. Das Spiel der Concertgeberin gefiel, ohne jedoch einen besonderen Eindruck zu hinterlassen. Am besten gelang ihr der Vortrag der Asdur-Ballade von Chopin; ein Ländler von Raff wurde auch recht hübsch gespielt, die Ausführung der Beethoven'schen Dmoll-Sonate (Op. 31, No. 2) war aber nur schwach oder vielmehr uncorrect. Frl. Wieck bediente sich eines Blüthner'schen Flügels; der Ton dieses Instruments war in allen Registern sehr angenehm und kräftig.

Der Componist Peter Heise, dessen Name in Deutschland nur wenig bekannt sein dürfte, ist vor Kurzem in ziemlich jugendlichem Alter gestorben. Heise war ein liebenswürdiger Mensch und ein sehr begabter und gebildeter Musiker. Besonders als Romanzen-Componist hat er manches Treffliche geliefert.

---

[235] **Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Sechs Etuden
für die Violine
von
J. B. Polledro.
Neue Ausgabe.

Zum Gebrauch am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig bezeichnet von
H. Schradieck.
Pr. ℳ 2 25.

Neunzehn Etuden
für die Violine
von
R. Kreutzer.
Neue Ausgabe.

Zum Gebrauch beim Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig revidirt und genau bezeichnet
von
H. Schradieck.
Pr. ℳ 3. —.

Schule des Trillers und Staccatos
für Violoncell
von
Carl Schröder.
Op. 39.

Eingeführt im Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.
Pr. ℳ 3. —.

---

[236] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.
Oper in zwei Acten
von
L. van Beethoven.
Vollständiger Clavierauszug
bearbeitet von
G. D. Otten.
Mit den Ouverturen in Edur und Cdur
zu vier Händen.
Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.
(Zweite unveränderte Auflage.)

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 ℳ. — In feinstem Leder Pr. 60 ℳ.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* — 2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.** — 3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse.* — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

---

[237] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Neue Werke
von
Heinrich von Herzogenberg.

Op. 25. **Fünf Clavierstücke.** Preis compl. 3 ℳ 50 ₰.
Einzeln: No. 1. Notturno. 1 ℳ. No. 2. Capriccio. 1 ℳ 30 ₰. No. 3. Barcarole. 1 ℳ. No. 4. Gavotte. 1 ℳ 30 ₰. No. 5. Romanze. 1 ℳ.

Op. 26. **Lieder und Romanzen** für vierstimmigen Frauenchor a capella oder mit Begleitung des Pianoforte. Partitur und Stimmen complet Pr. 10 ℳ 50 ₰. Stimmen: Sopran I, II; Alt I, II à 1 ℳ 30 ₰.
Einzeln: No. 1. Die Schwestern: »Es war ein Markgraf«, Volkslied. Partitur 1 ℳ 20 ₰. Stimmen einzeln à 25 ₰. No. 2. Sonntagskirchenglocken: »O wie lieblich locken«, von *Fr. Rückert.* Partitur 90 ₰. Stimmen einzeln à 15 ₰. No. 3. Das Vöglein: »Ich hett' ein Vöglein«, von *Ed. Mörike.* Partitur 1 ℳ 20 ₰. Stimmen einzeln à 25 ₰. No. 4. Wehmuth: »Was ist mir denn so wehe?« von *J. von Eichendorff.* Partitur 60 ₰. Stimmen einzeln à 10 ₰. No. 5. Wiegenlied: »Dort auf dem Berge«, Volkslied. Part. 60 ₰. Stimmen einzeln à 10 ₰. No. 6. Tanzlied: »Bin ich nicht ein Bürschlein«, Volkslied. Part. 90 ₰. Stimmen einzeln à 15 ₰. No. 7. Untreue: »Derweil ich schlafen lag«, von *Ed. Mörike.* Partitur 60 ₰. Stimmen einzeln à 15 ₰. No. 8. I. Der Graf und die Nonne: »Ich stund auf hohem Berge«, Volkslied. No. 8. II. Fortsetzung: »Es stund wohl an ein Vierteljahr«. Partitur 1 ℳ 80 ₰. Stimmen einzeln à 45 ₰.

Op. 27. **Zwei Trios** für Violine, Viole und Violoncell.
No. 1 in A dur. Partitur und Stimmen. Pr. 6 ℳ.
No. 2 in F dur. Partitur und Stimmen. Pr. 6 ℳ.

Früher erschienen:

Op. 23. **Variationen** über ein Thema von Johannes Brahms für Pianoforte zu vier Händen. 3 ℳ.

Op. 24. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 12 ℳ.

---

[238] Anfang November erscheint in meinem Verlage:

Tanzweisen
aus Opern von
Christoph Ritter von Gluck
für Pianoforte bearbeitet von
Hans von Bülow.

1. Heft. Orpheus. 2. Heft. Alceste. 3. Heft. Iphigenie in Aulis. 4. Heft. Armide.

Aus dem Concertprogramm von
Hans von Bülow

Liefg. 18. Weber, C. M. v., Momento capriccioso, Op. 12.

Jos. Aibl in München,
Hof-Musikalienverlag Sr. Majestät des Königs von Bayern.

---

[239] Im Verlage des Unterzeichneten erschien in 5. Auflage:

Cracoviennes.
Polnische Lieder und Tänze
für das Pianoforte
componirt von
Sigmund Noskowski.
Op. 2.

Heft 1. Pr. ℳ *2. 30.* *Heft 2. Pr.* ℳ *2. 50.*

Leipzig. ***C. F. Kahnt,***
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. October 1879. **Nr. 44.** XIV. Jahrgang.

Dr. Tagore's Streitschrift gegen C. B. Clarke über das Verhältniss der indischen Musik zu der europäischen.

(Fortsetzung.)

6.

Die Gesänge der indischen Ruderer oder Bootsleute.

Bei den indischen Ruderern, Fischern u. s. w. wollte Clarke bemerkt haben, dass sie in ihren Gesängen »gelegentlich Erhöhungen oder Vertiefungen (♯ und ♭) anbringen, die nicht auf der Zitara gespielt werden können.« Ganz abgesehen von diesen Gesängen der Bootsleute, sagt Tagore, »giebt es nicht eine einzige indische Melodie mit gelegentlichen ♯ und ♭, welche nicht auf der Zitara gespielt werden könnte. Der Kritiker möge eine Melodie nennen, dann werden wir es ihm beweisen.«

»Indem unser Kritiker die Gesänge der Bootsleute für die besten und am allgemeinsten anerkannten Stücke der Hindu-Musik ausgiebt, macht er folgende Bemerkungen: ‚Ich denke, die meisten Europäer, welche sich die Mühe nehmen diese Gesänge mit den besten Stücken in Sungit Sara etc. zu vergleichen, werden dem gern beistimmen, was ich in meinem Briefe vom 17. Mai 1873 (welcher meine bengalischen Kritiker ziemlich geärgert zu haben scheint) gesagt habe, nämlich dass, während alle Hindu-Musiker mit Verachtung und fast mit Schauder von den Gesängen der Bootsleute sprechen, doch bereits manche Europäer erklärt haben, dass diese selben Gesänge die einzige Musik in Bengalen sind, welche wirklich Musik genannt werden kann.‘ (S. 21.)

»Dürfen wir fragen (setzt Tagore hinzu), wie die Europäer die Sprache der Bootsleute oder ihre sogenannte musikalische Cadenz verstehen?« Doch dies ist schwerlich eine passende Frage, denn die »wirkliche Musik«, welche Clarke nebst vielen seiner Landsleute in den genannten Ruder-Gesängen gefunden haben will, besteht eben darin, dass sie ohne weitere Sprachkenntnisse dem Ohre verständlich ist. Das musikalisch gebildete Ohr richtet hier, und wenn es sich für eine Sache günstig oder ungünstig ausspricht, so ist dieselbe damit entschieden. Tagore bemerkt aber noch: »Die eingebornen Bootsleute singen nicht sämmtlich nach derselben Weise oder in derselben Sprache. In den östlichen Districten giebt es Classen von Bootsleuten, welche durch deutlich hervortretende Kennzeichen von den andern sich unterscheiden. Ihre Gewohnheiten und Sitten sind abweichend, und ebenso auch ihre Gesänge nach Wort und Weise. Die Bootsleute von Noakhally sind nicht gleich denen von Dacca, und die von Chittagong weichen wieder gänzlich von beiden ab. Ausserdem ist bei weitem der grösste Theil dieser Leute Muhamedaner, welche Gesänge in einem muhamedanisirten Bengalisch singen, wenn wir uns so ausdrücken sollen. Kann Herr Clarke einen eingebornen Bootsmann aus seinem Gesange und seiner Sprache nach seiner Nationalität erkennen? Ausser den drei grossen Classen von Bootsleuten, welche wir genannt haben, giebt es noch andere im östlichen Bengalen, welche ebenfalls durch einige Eigenthümlichkeiten charakterisirt werden. . . . Und sodann sind die Bootsleute von West-Bengalen, welche den Ganges und seine Nebenflüsse beschiffen, eine ganz verschiedene Classe von ihren sämmtlichen Collegen in den östlichen Districten. Sie singen viel besser, als die Freunde unseres Kritikers in Ost-Bengalen. Sie kommen gewöhnlich mit einer grösseren Zahl gebildeter Menschen in Berührung, als irgend ein Ruderer im östlichen Bengalen, und man kann daher sagen, dass sie sich in besserer Gesellschaft bewegen. Man darf deshalb erwarten, dass sie besser erzogen sind als ihre Mitarbeiter in den östlichen Regionen, und dennoch zeigen ihre Gesänge keine Melodien von musikalischem Werth. Wenn etwas vorhanden ist, wodurch ihre Gesänge bemerkenswerth erscheinen, so ist dies ihre absonderliche epigrammatische Schönheit. Herr Clarke hatte vielleicht das seltene Glück unter eine Classe musikalisch erzogener Bootsleute zu gelangen. Was uns aber am meisten in Erstaunen setzt, ist dies, dass seine Günstlinge Stücke im Sanskrit sangen. Er sagt: ‚Auf meiner Reise im Kahn veranlasste ich die Bootsleute, dem Koylash Chunder Sen, Schulinspector in Dacca, die Worte zu wiederholen. Koylash Chunder sagte mir, dass die Worte Sanskrit seien, dass aber die Bootsleute dieselben sehr unvollkommen verständen, und er erzählte mir einiges von der Legende [dem Inhalt ihrer Balladen], was ich aber zu notiren vergass.‘ Es ist sehr schwer (setzt Tagore hinzu) einer so leichtgläubigen Person gegenüber ernsthaft zu bleiben. Kann unser Kritiker uns mit einigen von den Gesängen erfreuen, die ihn so entzückten? Doch wenige Worte werden genügen. Er wird nicht bestreiten, dass die volksthümlichen Gesänge einer Nation in derjenigen Sprache geschrieben sein müssen, welche dieses Volk wirklich spricht. Kann er uns die Periode bezeichnen, in welcher Sanskrit die wirkliche Sprache der Massen in Bengalen und besonders in Ostbengalen war? Wo lernten die Bootsleute Sanskrit-Gesänge? Wir kennen sehr wenige Gelehrte (pundits), welche extempore Sanskrit-Lieder hersagen können. Aber der Schreiber betrügt sich selbst wenn er sagt, dass ‚die Ruderer oft sehr nette Melodien vortragen, obwohl ihre Stimme rauh und ihr Stil uncultivirt ist‘ u. s. w. Einfältige und ungebildete

Leute können Sanskrit verkehrt aussprechen, aber wenn sie im Sanskrit singen, so kann es nicht in einem uncultivirten Stil sein, ausgenommen wenn die Gesänge von ihrer eignen Erfindung sind. Wir fürchten, Herr Clarke hat sich von dem Schulinspector etwas aufbinden lassen.« (S. 21—23.)

Ueber diesen nebensächlichen Punkt machen wir nur wenige Bemerkungen; durch ruhige Prüfung der Sache von beiden Seiten möchten sich hier alle Fragen befriedigend erledigen. Es ist sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich, dass in den Gesängen der Ruderer nichts weiter von Sanskrit enthalten ist, als die aus dem Sanskrit-Zeitalter stammende Geschichte ihrer Balladen — und dennoch können die Melodien, zu welchen sie diese Gegenstände absingen, sehr wohl eine hübsche, allgemein verständliche Form und einen ansprechenden musikalischen Inhalt besitzen. Man muss unwillkürlich an unsere mittelalterlichen, bei allen Nationen des Abendlandes vorhandenen Volkslieder denken, die ihrem Grundstamme nach auch in eine hohe Vorzeit hinauf reichen, voll sind von Sagen und Geschichten aus einer längst vergangenen Periode, und zum Theil bis auf den heutigen Tag unter niederem Volk, in entlegenen Winkeln, sich lebendig erhalten haben. Warum sollte es in Indien nicht ähnlich gewesen sein? Hat dieses Volk doch schon vor Jahrtausenden eine so glanzvolle Zeit erlebt, wie kaum ein anderes. Sollte der Abglanz hiervon nicht in etwas die folgenden Zeitalter erhellt haben? Sollten die in jener Vorzeit hoch ausgebildeten Künste nicht auch auf verschiedenen Wegen in die Massen gelangt sein und hier Mittel geboten haben, die alten goldnen Zeiten im Gesange wieder hervor zu zaubern? Die Ausbildung kurzer strophischer Lieder ist dann eine Sache, die sich gleichsam von selber macht. Wenn also indische Ruderer mit rauhen Kehlen die Geschichten der Vorzeit in hübschen Balladen vortragen, so braucht man hierüber nicht sofort nach der einen oder andern Seite hin das Gleichgewicht zu verlieren. Es wäre aber sehr zu wünschen, dass sprachlich wie musikalisch befähigte Personen diese Gesänge der bengalischen Schiffer nebst sonstigen Resten volksmässigen Gesanges aufzeichneten und mit Erläuterungen zum Druck brächten. Eine solche Sammlung ist in jenem grossen Reiche gewiss nicht leicht zu Stande zu bringen, aber man sollte sich den Weg dazu nicht durch Vorurtheile verbauen.

7.

Die indische Notation, verglichen mit der europäischen.

Ueber diese Notation sagt Clarke rundweg: »Die indische Notation ist werthlos und sollte ohne weiteres durch das Fünflinien-System ersetzt werden.« Tagore dagegen versichert uns: »Die indische Notation liefert in ihrer Art alles was wir gebrauchen. Sie ist einfach, bequem und ausreichend für alle praktischen Zwecke. Was die Europäer in elf Linien ausdrücken [nämlich im Violin- und Bassschlüssel mit der c-Linie dazwischen], das machen wir mit drei Linien ab. . . . Herr Clarke möge nicht vergessen, dass die von ihm verworfene Notation auf der ursprünglichen Sanskrit-Notenschrift basirt, welche Sir William Jones in seinen ‚Asiatic Researches' erschöpfend dargestellt hat; manche von den Zeichen und Symbolen jener Notation sind nun veraltet oder ganz verloren gegangen. Was wir gethan haben, ist weiter nichts als dass wir uns bemüht haben, in das System solche Verbesserungen einzuführen, die es für die modernen Anforderungen geeignet machen. In der ursprünglichen Sanskrit-Notation wurde die Musik nur mit Hülfe einer Linie nebst verschiedenen Zeichen und den Anfangsbuchstaben der sieben Töne geschrieben; wir gebrauchen jetzt drei Linien für drei Octaven. Der Grund für diese Neuerung ist, dass die drei Octaven als die drei naturgemässen am besten durch drei verschiedene Linien dargestellt werden, obgleich eine einzige Linie ausreichen würde und in derselben Weise gebraucht werden könnte wie in der Tonic-sol-fa-Methode der Europäer [besonders der Engländer]. Man wird sich erinnern, dass die Griechen drei Octaven durch drei verschiedene Buchstaben darstellten. Nun ist aber zu ersehen, dass die Europäer in der Darstellung von drei Octaven nicht blos die fünf Linien, sondern auch noch mancherlei Zwischenlinien gebrauchen, oder aber sie wenden das grosse System der elf Linien an. Wir fragen nun Herrn Clarke, was ist einfacher, drei Linien oder elf, und welches von beiden erfordert den geringsten Raum?« (S. 23—24.) Tagore zieht zur Bekräftigung seiner Meinung europäische Schriftsteller herbei, welche die Unvollkommenheit unserer Notation schildern, und fragt darauf mit erhöhter Stimme: »Wenn das System der fünf Linien selbst für die englische [d. h. europäische] Musik unvollkommen ist, wie kann es dann der so sehr abweichenden indischen Musik genügen?« — Nun sind aber die angezogenen Engländer nicht ganz unverdächtig, denn die Kritik der Linien-Notation wird von ihnen unternommen, um für die Tonic sol fa-Notation Propaganda zu machen. Bei diesem Streit kommt abermals zu Tage, was wir schon mehrfach hervorgehoben haben: der Werth unseres musikalischen Liniensystems liegt wesentlich in der Harmonie oder Mehrstimmigkeit, die abweichenden Notirungen sind dagegen hauptsächlich auf einstimmige, meistens auch noch auf blos gesungene Melodien gerichtet. Wenn es nur darauf ankäme, für solche einstimmige Tonreihen von mässigem Umfange die beste Aufzeichnung zu ersinnen, so liesse sich manches finden und ist auch in der That schon gefunden, was unsere allgemein übliche Musikschrift für diesen beschränkten Zweck übertrifft. Aber nicht um einen solchen beschränkten Zweck handelt es sich, sondern vielmehr um den grossen Gesammtzweck der musikalischen Kunst, und diesen wird keine andere Notirungsweise auch nur annähernd mit demselben Aufwand von Mitteln erreichen können. Man kann daher wohl sagen, dass unsere Linien-Notation in ihren Grundzügen über der Kritik steht.

Hiermit soll natürlich nicht behauptet werden, dass sie für die bisherige indische Musik die geeignetste Schrift sei. Es wird sich aber bei dieser Sache weniger um die Vergangenheit handeln, als um die Zukunft, weniger um die Aufzeichnung der uralten Reste eines stammverwandten Volkes, als um die nun folgende musikalische Entwicklung desselben.

Nach Tagore's Ansicht wird diese Entwicklung strict in indisch-conservativen Wegen vor sich gehen. Er sagt: »Jede Nation, die eine eigne Musik besitzt, hat auch ihr eignes System der Notation für dieselbe. Ob dieses System ein vorzügliches sei oder nicht, das kann durch die Aufzeichnungsweise einer andern Nation nicht genügend dargestellt werden, wie vollkommen und wissenschaftlich die letztere auch entwickelt sein möge. Und selbst dann noch bleibt die alte Notation eine Sache, die für sich studirt werden müsste. Unter solchen Umständen verstehen wir nicht, wie die Einführung einer fremden Notation uns der Mühe überheben kann, unsere eigene zu lernen. Obwohl wir in mancher Hinsicht englisirt worden sind — in dieser Beziehung gestehen wir, dass wir für unsere nationale Musik auch unser nationales System der Notation behalten möchten. Das englische [europäische] Notationssystem, möge man erwägen, ist für die Zwecke der Hindu-Musik unvollkommen und ungenügend aus dem einfachen Grunde, weil der Genius der Hindu-Musik verschieden ist von dem der europäischen Musik. Wir können deshalb Herrn Clarke's Meinung nicht unterschreiben, dass ‚wenn es erforderlich sein sollte Vierteltöne darzustellen, einige Modificationen in der fünf Linien-Schreibart der national indischen Notation weit vorzuziehen sein würden, und dass das gebräuchliche europäische System die bengalischen Melodien völlig darstellen kann und deshalb

allgemein angenommen werden sollte'. Wenn zugegeben wird, dass einige Modificationen für die Vierteltöne nothwendig sind, und einige andere für die Murchhanas [die sieben verbundenen Grundtöne der Scala] und die Verschiedenheiten der Tala [des Zeitmaasses und Metrums] u. s. w., so können wir nicht verstehen, warum wir so beständig ermahnt werden, uns einer fremden und gemischten Notation zu bedienen anstatt unseres nationalen Systems. Wir sind in der That ausser Stande die Beweiskraft des *ipsi dixit* zu fassen, dass ein Bengale, welcher kein Englisch versteht, von einem englischen oder französischen Musikstück eine Melodie spielen könne, während doch nicht in Abrede gestellt wird, dass er sich der schweren Mühe unterziehen muss, die englische Notation zu studiren, ohne die Sprache zu verstehen, und die neu einzuführenden Zeichen zu erlernen nicht blos für die Vierteltöne sondern auch noch für andere zahllose Veränderungen der Talas u. s. w., wie soeben erwähnt. Man kann sich hiernach vorstellen, welch eine Menge von Schwierigkeiten er bewältigen muss, um nur einen einzigen Raga verstehen zu lernen. Aber weshalb ihm dieses schwere Werk aufbürden, wenn er in der dreilinigen Hindu-Notation — trotz der Zeichen für die Scrutis etc., welche jedoch in dem Swaragrama sehr deutlich angegeben sind — blos die verschiedenen Swaras [Töne oder Intervalle] nach ihrer Folge in den drei Octaven zu merken hat, die unterschieden von einander an ihrem rechten Orte stehen, und damit die ganze Sache inne hat? Blos drei Linien sind es, welche die drei Arten der naturgemässen Töne angeben, nämlich die Töne der Brust, der Kehle und des Kopfes. Ist das nicht einfach und klar? Um eine noch deutlichere Idee hiervon zu geben, theilen wir hier ein Diagramm unserer Tonleiter [swaragrama] der drei Octaven [saptakas] mit, welches so natürlich und zugleich für alle praktischen Zwecke genügend ist.

[Erste Saptaka] [Zweite Saptaka] [Dritte Saptaka] [Kopfregister]

[Kehlregister] *sa ri ga ma pa dha ni*

[Brustregister] *sa ri ga ma pa dha ni*

sa ri ga ma pa dha ni

Nun bemerke man den Contrast der englischen [europäischen] Notation. Hier folgt ein Diagramm von elf Linien:



Lasst uns nun das indische und das europäische System untersuchen wieweit sie praktisch sind, um ihren verschiedenen Werth und die Leichtigkeit, mit welcher sie zu erfassen sind, beurtheilen zu können. Wir wollen die englische Notation zuerst vornehmen und, Fremde wie wir sind, können wir nicht umhin zu bemerken, dass sie unserer Ansicht nach complicirt ist.« (S. 25—26.) Tagore fährt darauf fort zu erzählen und mit Notenbeispiel zu veranschaulichen, dass wir anfangs zu jeder Note eine besondere Linie gebraucht und weil solches zu vielen Raum in Anspruch genommen, dann später auch die Zwischenräume mit Noten besetzt hätten, wobei wir endlich unter Einhaltung der goldenen Mitte bei einer Fünfzahl von Linien angelangt seien, was er abermals mit Worten von Marx bekräftigt. Es ist kaum nöthig dem gegenüber zu bemerken, dass die Abendländer niemals eine Notation, die sich nur auf den Linien bewegte, gebraucht haben, von fruchtlosen Experimenten Einzelner abgesehen, die niemals allgemeinere Bedeutung erlangten. Man kann nur bedauern, dass Tagore hinsichtlich der abendländischen Musik aus ungenügenden Quellen geschöpft hat, die er sich dann nach seinem beschränkt indischen Standpunkte bequem genug zurecht legte. Er ist daber von der Unvollkommenheit unseres Systems für die Zwecke der indischen Musik fest überzeugt und meint, jeder müsse seine Meinung theilen. Hinsichtlich der Hülfslinien über und unter den fünf Linien meint er, falls dieselben auf Hindu-Musik angewandt würden, so werde »kein Ende sein von solchen Linien, — und wie complicirt und umständlich würde es aussehen, wenn unsere Saptakas mit den Scrutis und den verschiedenen Arten unserer Zeitmaasse (Talas) hierin notirt wären! denn ausser den Swaras, für welche fast eine unendliche Zahl von Hülfslinien gezogen werden müsste, wären ausserdem nebst den verschiedenen Schlüsseln noch zahllose andere Zeichen zu verwenden, um die Scrutis u. s. w. auszudrücken. Aber wir haben solches nicht gethan, denn wir wollen wissen, welcher Ton wirklich gemeint ist wenn die Note *a* auf einer gewissen Linie oder Stelle steht. Sie [die Abendländer] dagegen verändern die Noten nach ihren verschiedenen Zwecken, weil es bei der Natur ihres Fünflinien-Systems für sie unmöglich ist, einen festen Platz für die Töne zu haben. Zum Beispiel, wenn bestimmt würde, dass die unterste Linie der Ort für das eingestrichene *c* sein sollte, so wüsste man sofort, dass die Note des nächsten Zwischenraumes *d*, die der zweiten Linie *e* und die unterhalb der ersten Linie *h* ist, denn die Noten folgen einander in derselben Weise wie die Töne. Aber es ist klar, dass wenn eine andere Note auf die erste Linie gesetzt würde, auch alle übrigen Noten ihre Plätze ändern müssten. Wenn z. B. *e* statt *c* die erste Linie in Beschlag nimmt, dann stehen die Noten *d* und *f* unmittelbar unter und über derselben, und *g* würde die zweite Linie einnehmen. Das ist in der That eine complicirte und confuse Methode. Der Platz einer Note muss endgültig bestimmt werden, um die Position aller übrigen mit Sicherheit anzugeben. Die englischen Musiker bedienen sich zu diesem Zwecke gewisser Zeichen, genannt Schlüssel, welche eingeführt sind, um eine gewisse Linie als den Platz einer gewissen Note anzugeben. Von solchen Schlüsseln sind gegenwärtig drei im Gebrauche und für die Zukunft mögen ihrer noch mehrere zur Anwendung kommen.« (S. 28—29.) Sicherlich nicht; die Richtung geht vielmehr dahin, diese Schlüssel nach Kräften zu vereinfachen. Dagegen wäre es zum Verständniss dieses Gegenstandes überaus förderlich gewesen, wenn Tagore gelernt oder sich erinnert hätte, dass in unserer älteren Musik die Schlüssel eine noch viel reichere Anwendung fanden; denn hieraus würde er ersehen haben, dass sie nicht allein den Platz einer gewissen Note (*f* oder *c* oder *g*) bestimmen, sondern für die betreffende Stimme zugleich einen leichten Ueberblick gewähren, das Auf- und Absteigen dieser Stimme möglichst anschaulich machen. Wer solches nicht begreift, der muss sich als Fremder in unserer Notation nothwendig verirren und sie für ein willkürlich zusammen gewürfeltes Conglomerat halten.

(Schluss folgt.)

Das Quartett der Gebrüder Herrmann, oder wie man von München nach England gelangte.*)

Einen wichtigen Theil der Geschichte der Musik bildet die Geschichte ihrer Fortpflanzung und Verbreitung. Weiss man Alles was zu wissen ist von den Lebensumständen und der Kunst der grössten Componisten, begreift man ihre wechselseitigen Beziehungen, Einflüsse und Entlehnungen, so bleibt

*) Die nachfolgenden Mittheilungen verdanken wir einem englischen Freunde, Schüler von Zeugheer-Herrmann in Liverpool. *D. Red.*

doch noch immer zur Geschichte der Kunst sehr viel zu wissen übrig. Woher kommt es, dass die Musik an einem Hauptorte sich anders gestaltet als an einem anderen, dass an diesem der reinste Conservatismus herrscht, an jenem immer Neues Eingang findet? Die Antwort auf solche Fragen hängt von Erforschung örtlicher Verhältnisse ab, und kann nur von denjenigen gegeben werden, die sich über weniger hervorragende Künstler an den jedesmaligen Orten, über Kapellmeister, Executanten et hoc genus omne genügende Kenntnisse verschafft haben. Besonders wichtig sind solche Untersuchungen in Betreff früherer Zeiten, wo, wie die Ideen überhaupt, so auch musikalische Schöpfungen nur langsam und mit Mühe in fremde Gebiete gelangten und dort heimisch wurden. Die hauptsächlichsten Vermittler der Fortpflanzung sind die wandernden Musiker — solche Tonkünstler, die einzeln oder in Gesellschaften die Heimath verliessen und in fremden Ländern ihre Kunst ausübten. In der früheren Zeit, da doch Deutschland besonders Vieles und Hervorragendes (neue Compositionen eines Mozart, Haydn, Beethoven, Weber) bieten konnte, waren solche Wanderungen natürlich nicht so gewöhnlich wie heutzutage, hatten aber weit grössere Bedeutung.

Die Gesellschaft, die wir heute besprechen wollen, gehört in diese Klasse. Sie bestand aus folgenden Mitgliedern, welche als junge Studenten der Musik in München Freundschaft und Brüderschaft schlossen. Jacob Zeugheer, geb. zu Zürich 1805 oder 1806, wo er den ersten Violin-Unterricht von Wassermann genossen hatte, lernte seit 1818 in München bei Ferdinand Fränzel Violine und bei Gratz Composition. Carl Baader aus Regensburg und Joseph Wex aus Immenstadt lernten beide bei Täglichsbeck Violine. Joseph Lidel aus Passau lernte bei Philipp Moralt, dem berühmten ersten Violoncellisten im königl. Orchester. Alle vier beseelte derselbe Enthusiasmus, verknüpfte dieselbe Freundschaft, und es lässt sich leicht begreifen, wie sie von 1820 an ausser den häufigen Orchesterübungen auch für sich das Quartettspiel betrieben, ein paar Mal in jeder Woche für diesen Zweck zusammenkommend. Die Jahre 1823 und 1824 waren für ihre Ausbildung sehr erfolgreich. Zeugheer ging nach Wien, wo sein musikalischer Sinn durch eine grossartigere Musikwelt erregt und ihm ein höheres Ziel aufgeschlossen wurde. Namentlich entzückte ihn das vollkommene Quartettspiel der Schuppanzig-Gesellschaft und die damals neue Musik von Beethoven, die diese zum ersten Mal spielten. Den Eindruck davon und die Vorliebe zu Beethoven als unübertrefflichen Componisten hat er sein ganzes Leben hindurch bewahrt. Nach München zurückgekehrt, spielte Zeugheer mit seinen Gefährten um so eifriger Quartette und studirte namentlich die von Beethoven ein. Zeugheer's Violinspiel zu dieser Zeit wird von seinem Freunde Baader als »very refined«, und Lidel's Violoncellspiel als »elegant and spirited« geschildert. Aber nicht nur das Saitenspiel, auch den vierstimmigen Gesang übten die Freunde zum Vergnügen unter sich. Wex hatte eine schöne hohe Tenorstimme, Baader war Tenor, Lidel Baryton und Zeugheer Bass. Nun erwachte bei den jungen Leuten die Wanderlust, gewiss angefacht durch den Einblick in die grosse Welt ausserhalb Münchens, den Zeugheer und Wex genossen hatten. Die vier Brüder Moralt waren schon als Quartettspieler in Deutschland, Frankreich und bis nach London gereist und hatten viel Aufsehen gemacht. Konnten nicht Zeugheer und Co. dasselbe versuchen? Sie holten Rath bei ihren Lehrern: Director Fränzel, Kapellmeister Winter und Concertmeister Moralt (erste Violine im obengenannten Quartett). Diese gaben günstige Antwort, welche dahin lautete, dass sie es versuchen könnten, ohne sich selbst oder der Schule, die sie erzogen hatte, einen übeln Ruf zuzuziehen. Ein Punkt machte noch Schwierigkeit, und dass er Schwierigkeit machte, zeugt eben von der Bescheidenheit, wie von der Jugend und Unerfahrenheit der angehenden Musiker. Sollten sie sich nach ihren eigenen Namen nennen, und sollte das Unternehmen misslingen, so würden sie ihren eigenen weiteren Lauf sehr gehemmt und zugleich der Münchener Schule Unehre bereitet haben. Darum wurde der Entschluss gefasst, sich alle nach dem gemeinsamen deutschen Namen Herrmann zu nennen und sich zu einer Brüderschaft oder Firma zu machen, als: das Quartett der Gebrüder Herrmann. Sie liessen sich einen Wagen verfertigen, um ihre Instrumente und ihr Gepäck zu führen, kauften ein kräftiges Pferd, und da Alles fertig war, traten sie am 24. August 1824 ihre Reise an. Sie richteten ihre Schritte zuerst nach der Schweiz, indem sie in den am Wege liegenden Städten Concerte gaben, die sie als »Musikalische Unterhaltungen« bezeichneten. Sie fanden damit mehr Glück, als sie vorausgesehen hatten, ein guter Ruf ging ihnen voraus und erwarb ihnen überall Freunde. Nachdem sie so die Hauptstädte der Schweiz besucht hatten, gingen sie 1825 den Rhein hinunter nach Holland und Belgien und langten im Frühjahr 1826 mit vielen guten Empfehlungen in Paris an. Dort erregte ihr Quartett viel Interesse; sie spielten vor Cherubini und anderen grossen Meistern und in vielen Privathäusern. Sie gaben ein öffentliches Concert, worin Frau Sontag und Herr Boucher ihnen beistanden; hier wurde das Doppelquartett von Spohr in D-moll zum ersten Mal in Paris aufgeführt, mit Herrmanns als erstem und Boucher und seinen drei Söhnen als zweitem Quartett; es soll sehr gelungen sein. Der Baron Rothschild mit seiner Familie begleitete Herrmanns dann nach Dieppe, damit sie dort der Herzogin von Berry und dem Herzog von Orleans vorspielten. Von Dieppe gingen sie nach Boulogne; und dieses wurde zum Entscheidungspunkt ihres Lebens. Der Anblick der englischen Küste von Boulogne aus erweckte das Verlangen, England zu besuchen, ein Verlangen, welches wahrscheinlich durch das Glück ihrer Vorgänger, des Quartetts Moralt, angefacht wurde. Von englischen Freunden in Boulogne mit vielen Empfehlungen versehen, setzten sie über nach Dover und hatten in Dover, Ramsgate, Margate, Hastings und Brighton grosses Glück. In Brighton hielten sie sich beinahe fünf Monate auf und gaben mit dem schönsten Erfolg viele Concerte, während sie dabei auch die englische Sprache studirten. Es liegt uns das Programm eines dieser Concerte vom 10. Novbr. 1826 vor. Es lautet wie folgt: Erster Theil: Instrumental-Quartett, Beethoven; Adagio für vier Stimmen, Eisenhofer; Trinklied aus Der Freischütz, 4stimmig, Weber; Notturno für Harfe und Violoncell (J. H. Wright aus Brighton und J. Lidel Herrmann), Bochsa und Duport; Pastoral 4-stimmig, A. Liste; Solo-Violin (J. Zeugheer Herrmann), Stahl; Volkslieder. Zweiter Theil: Instrumental-Quartett, J. Z. Herrmann; Rondoletto 4stimmig, Eisenhofer; Fantasia für Harfe (J. H. Wright); Serenade 4stimmig, Eisenhofer; Solo-Violoncell (J. Lidel Herrmann), Dotzauer; Volkslieder. Darauf gingen sie nach Chichester, Portsmouth, Southampton, Salisbury und Bath; und im Mai 1827 nach London. Hier darf bemerkt werden, dass — zum Theil aus Bescheidenheit, süddeutscher Gemüthlichkeit und Mangel an Ehrgeiz — die vier Herrmanns sich nie lange in London aufhielten, nie (so viel Schreiber dieses weiss) dort öffentlich Quartette spielten, sich nie dort einen Namen machten. Die Ursache ist nicht fern zu suchen. Die Philharmonic Society gab damals Quartette, wozu sie die ausgezeichneten Talente solcher Musiker wie Kiesewetter, Oury, Georg Moralt und Lindley benutzen konnte. Nun wollten Herrmanns nie gegen Andere Wettkampf führen, sondern nur leere Stellen (die sie damals beinahe überall finden konnten) ausfüllen; und London hatte wohl an der einen Philharmonic Society genug Saitenmusik. Es steht fest, dass der Director Kiesewetter sie herzlich bewillkommnete und durchsetzen wollte, dass sie der »Society« vor-

spielten, dass aber die Sachführer der Society dieses ausschlugen (in der Meinung wahrscheinlich, sie hätten schon an Kiesewetter und Co. genug und unübertreffliche Saitenmusik) und Herrmanns lieber vierstimmig singen lassen wollten. Letzteres ist auch vom Standpunkt der Society leicht begreiflich; denn der vierstimmige Männergesang ist nie in England einheimisch gewesen und war gewiss damals kaum gehört worden. Er macht aber, namentlich bei solchen, denen er ganz neu ist, einen tiefen Eindruck, was sich in späteren Jahren bei F. Weber und seinen Kölnern in England im vollen Maasse bewährte. Den Gebrüdern Herrmann war aber nur das Instrumental-Quartett ihr voller Ernst; sie waren keine Sänger von Beruf. Wo man sich nicht an ihrem Spiele weiden wollte, da wollten sie nicht blos populäre Liedersänger abgeben. So erschienen sie garnicht vor der Philharmonic Society. Nach der Londoner Saison besuchten sie auf einige Wochen die Insel Wight und gingen dann nach Southampton, Bath und Bristol; von wo aus sie nach Irland übersetzten. Sie kamen auf diese Weise zuerst nach Cork und dem Süden, wo sie eine Rundreise machten und im November 1827 in Dublin anlangten. Hier blieben sie bis ins Frühjahr 1828, gaben fünf Concerte und spielten auch im Schlosse dem Vicekönig und seinem Hofe vor. Ihr Spiel sagte offenbar den Irländern ganz besonders zu; aber Wex litt dort sechs Wochen hindurch an einem schlimmen Fieber, dessen Folgen er lange darnach nicht los wurde. Von Dublin gingen alle vier nach Belfast, Glasgow und Edinburgh und wieder von dort zur See nach London. Hier hatten sie nur einige Engagements in Privathäusern.

In London verliess sie Wex, der sich durch das Fieber sehr geschwächt fand und ein unwiderstehliches Verlangen nach der Heimath und seinen Angehörigen fühlte. Die anderen bekamen gegen das Ende des Jahres einen Ersatz für Wex in Anton Popp aus Würzburg, der eine sehr schöne Tenorstimme besass, als Spieler aber den Wex noch nicht erreichte. Nachdem sie den Frühling von 1829 in Brighton und London verweilt hatten, kamen sie am Ende Juni in Liverpool an und gaben dort sechs Concerte. Wir geben hier das Programm des vierten: Erster Theil: Instrumental-Quartett, Haydn; Marsch aus das unterbrochene Opferfest, 4stimmig gesetzt, Winter; Schlachtlied, 4stimmig, Weber; Solo-Violine (J. Z. Herrmann), Mayseder; Adagio und Walzer, 4stimmig, Hummel; »Der treue Tod«, 4stimmig mit Instrumental-Variationen, J. Z. Herrmann. Zweiter Theil: Fragment eines Instrumental-Quartetts, Beethoven; Adagio und Polonaise, 4stimmig, Rossini; »Venerabilis barba Capucinorum«, komischer Gesang, Haydn; Violoncello-Solo (J. Lidel Herrmann), Dotzauer; Schweizer-Lied; »Schlaf wohl«, 4stimmig, Eisenhofer. Von Liverpool gingen sie nordwärts nach Kendal, Lancaster, Manchester, Leeds, Durham, Newcastle, York und zurück nach Manchester und Liverpool, um von dort am 25. Januar 1830 wieder Irland zu besuchen. Hier sollte das Wanderleben sein Ende finden. Die Vier waren mehr oder weniger des Wanderns müde und wollten sich irgendwo niederlassen; wenigstens einer war wahrscheinlich schon verlobt, denn er heirathete nicht lange nachher; und so gingen die Brüder wie von selbst auseinander, jeder seinen eignen Weg verfolgend. Sie blieben aber alle einstweilen in dem Lande, wo sie das meiste Glück gehabt hatten. Zeugheer und Baader liessen sich in Liverpool nieder, wo sie, der erste bis an seinen im Jahre 1865 erfolgten Tod, der andere bis er 1869 sich zurückzog, zum grossen Wohl für die musikalische Bildung der Einwohner wirkten. Lidel und Popp blieben einige Zeit noch in Dublin; später wohnte der erste in München, dann wieder in Dublin, Manchester und im Greisenalter in London; der andere liess sich später zu Cork nieder, ging aber zuletzt nach seiner Geburtsstadt Amberg in Baiern zurück.

Um nun begreiflich zu machen, was das Volk namentlich der Landstädte Englands und Irlands an musikalischer Bildung den Herrmanns schuldig ist, geben wir folgenden Auszug aus einem Briefe des einzigen noch lebenden »Herrmann«:

»Unser Quartett ist unstreitig das dritte in der Geschichte (er hatte eben das von den vier Moralts und das von Schuppanzigh als die zwei früheren genannt) und das zweite das sich in England hören liess. Wir waren gewiss die ersten, die (in England) vierstimmige Lieder, glees u. s. w. ohne Begleitung sangen; denn es machte beinahe mehr Aufsehen als das Instrumental-Quartett. Ich kann nicht ausdrücklich behaupten, glaube aber, dass, ehe Kiesewetter nach London kam, kein Quartett je bei einem Concerte der Philharmonic Society gespielt wurde. Privathäuser waren damals in London wenige, wo man ein Quartett oder Quintett zu hören bekommen konnte, wir wussten nur Eins, das Haus von Sir William Curtis. Zu Bath hatte Herr Loder zuweilen ein Quartett bei sich. Zu Liverpool übten die beiden Herren Rawdon Quartette und Quintette in ihren Häusern ein. Zu Dublin hatten Dr. Hudson, die Herren Pigott und Alday gelegentlich Quartette. Wir verblieben mehr als vier Monate in Dublin; während dieser Zeit wurde es ganz Mode, classische Musik in der Gesellschaft zu spielen. In vielen Landstädten aber fanden wir, dass man nicht wusste was ein Quartett sei; doch je mehr die Leute diese Quartette, und namentlich die Beethoven'schen, hörten, desto aufmerksamer passten sie auf und gewannen sie lieb. . . Ausgenommen die ersten sechs, waren keine Quartette von Beethoven vor unserer Ankunft in England bekannt. Ich kann sicher sagen, wir waren die ersten, die viele von diesen spielten; wir studirten sie alle ein.«

Von allen Herrmanns hat Zeugheer die hervorragendste Stellung eingenommen und somit den bleibendsten Einfluss auf den musikalischen Geschmack seines Adoptiv-Vaterlandes ausgeübt. Von 1831 bis 1838 war er Director der Gentlemen's Concerts in Manchester, die unter die allerbesten im Lande gehören. Die Liverpooler Philharmonic Society wurde gestiftet und fing Januar 1840 an Concerte zu geben; sie konnte aber nicht lange der Hülfe Zeugheer's entbehren, denn dieser wurde 1843 zum Director erwählt, ein Amt, welches er bis an seinen Tod 1865 bekleidete. Hier hatte er über ein kleines Orchester zu verfügen, an dem er sich weder Zeit noch Mühe verdriessen liess, um es zur Vollkommenheit auszubilden; namentlich hielt er es besonders streng mit dem Probiren: selbst immer anwesend bei jeder Probe, verlangte er dasselbe von allen Mitgliedern des Orchesters. Als sich Zeugheer in Liverpool niederliess, fing er an Musiklehrer zu werden und gab meistens Clavierstunden. Zwar hatte er nie selbst Clavier gespielt, öffentlich wenigstens nicht; aber aus seinem vollkommenen Kunstsinn und der Kenntniss der Natur des Instruments heraus wurde er zum grössten Lehrer in Liverpool, dessen Tage immer vollauf beschäftigt waren. Und glücklich waren die jungen Leute zu preisen, die Unterricht bei ihm erhielten, denn nicht nur das Spielen lernten sie, sie erhielten eine Disciplin, eine neue Art des Denkens und dabei das Gefühl von der Pflicht Alles auszudenken, nichts ohne Gedanken und aufs Gerathewohl anzunehmen, sie wurden Musiker, die Alles verstanden was sie spielten, hörten auf blos Dilettanten zu sein. Mit denjenigen Zöglingen aber, welche ausdrücklich Harmonie lernen wollten, ging Zeugheer noch eingehender in die innere Construction der Stücke ein; und je wissenschaftlicher der Gegenstand, desto höher stieg sein Enthusiasmus dafür. Diesen Zug behielt er von den frühen Jahren, als er bei Gratz Harmonie studirte. An Jacob Zeugheer hat die Welt einen gediegenen Musiker und Liverpool einen Lehrer gehabt, dessen Einfluss auf die musikalische Kunst in seinem Wirkungskreise nicht leicht zu überschätzen ist. Zugleich ist er mit seinem Quartett bemerkens-

werth als einer der frühesten und erfolgreichsten Apostel der Wiener Schule, die nach und nach eine grosse Umwandlung in dem musikalischen Geschmacke Englands bewirkt hat.

Zur Intervallenlehre.

Nachdem uns Herr H. Bellermann laut mehreren Artikeln über die Intervalle der ältesten Mensuralisten (Jahrgang 1870 d. Bl.) belehrt und nachweist, dass sich dort nur 13 Intervalle vorfinden, so stand zu erwarten, dass er den Satz aufstellte: »dass nur die ältesten Mensuralisten im Recht, und dass wir auch da bei ihnen in die Schule gehen müssten« oder: »dass sie im Unrecht, wir dagegen im Recht seien, obschon wir wirklich nicht wissen, wie viel Intervalle wir eigentlich haben. Ein drittes giebt es nicht. Ich vermisse eben diesen Schlusssatz.

Vielleicht aber könnten unsere alten Mensural-Theoretiker gerade in der Intervallenlehre uns Vorbild sein, denn sie haben wenigstens die bestimmte Anzahl 13, während wir noch immer im Finstern tappen, denn jedes Lehrbuch der Neuzeit lässt uns in diesem Punkte entweder in Ungewissheit, oder jeder Tonlehrer weicht von dem andern ab. So habe ich bei Lobe, Marx und Reber in Summa 36 Intervalle vorgefunden. Rechne ich noch das abstruse Intervall *c-his*, übermässige Septime, eines obscuren Wöltje, das nagelneue *dis-as* — doppelt verminderte Quint eines W. Tappert hinzu, so stehen uns bereits 38 Intervalle frei. Ich wüsste auch noch eins: *c-fisis* doppelt übermässige Quart, was ebenso berechtigt wäre, wenn Tappert Recht hätte. Wer hat nun Recht, das Mittelalter oder die Neuzeit? Freilich finden wir dort auch noch nicht die 35 Tonnamen für nur 12 Töne. Dadurch aber, dass wir es »so herrlich weit gebracht«, für jeden Ton fast drei Namen aufzustellen, je nachdem wir einen Ton schreiben, so darf uns nicht wundern, wenn wir factisch nicht wissen, wie viel Intervalle möglich sind. Ich kenne kein Lehrbuch, das diese beiden Cardinalfragen etwa so beantwortete:

»Wie viel Töne haben wir? Antwort 12.
Wie viel Intervalle haben wir? Antwort 11.«

Und doch läge nichts näher, als eine stricte Beantwortung dieser beiden Fragen.

Es wäre aber gewiss an der Zeit, dass wir endlich wüssten, wie viel Intervalle überhaupt möglich wären, und für die Zukunft als Basis einer vernünftigen einfachen Tonlehre angenommen werden müssten. Es wäre sehr dankenswerth, wenn unsere Tonkünstlerversammlungen sich bewogen fühlten, diese bedeutende Lücke in unserer Tonlehre auszufüllen, — von unseren stolzen Männergesangvereinen zu erwarten, dass sie sich um solche Dinge kümmern, ist nicht denkbar, denn der Dilettant scheut alles unnütze Denken, — damit wir endlich klar sähen und nicht länger mit nebelhaften Hirngespinsten uns herumschlagen müssten. Wenn aber schon ein Conrad Henfling, der erste Anreger der chromatischen Claviatur, in seinem »Tractatus musices« 1712 spricht: »Unisonus, qui non est intervallum, sed omnium intervallorum principium«, so liesse sich daraus folgern, dass sowohl Prime als Octave keine Intervalle wären und sonach uns nur 11 Intervalle zu Gebote ständen. Wenn aber Prime und Octave keine Intervalle wären, was sind sie denn? Etwas müssen sie doch sein? Es wären dies uneigentliche, melodische Intervalle, sowie None, Decime u. s. w. Wiederholungsintervalle in der zweiten Octave sind. Mit Abrechnung dieser beiden »Nullpunkte« gleichsam, blieben uns sonach mit denen der ältesten Mensuralisten folgende 11 Intervalle:

(0. Prime.)
1. Halbton.
2. Ganzton.
3. Kleine } Terz.
4. Grosse }
5. Quart.
6. Tritonus.
7. Quint.
8. Kleine } Sext.
9. Grosse }
10. Kleine } Septime.
11. Grosse }
(12. Octave.)

wobei von verschiedener Orthographie keine Rede ist, denn es handelt sich um unsere sieben »diatonischen« Töne und deren Umkehrung; allein unser Schema nebst Neuschrift weist nach, dass wir überhaupt in unseren 12 »chromatischen« Tönen nur 11 Intervalle haben können, ein Unterschied, auf den wir besonders aufmerksam machen wollen, der uns jedoch zunächst zu weit führen würde und der eine besondere Abhandlung verdiente.

Alle geraden Zahlen (dort lateinisch angegeben) liessen jedoch eine Abkürzung zu, und in Folge dessen wären fünf ungerade Zahlen in Uebereinstimmung mit seither geübter Benennung, und die rechts stehenden eingeklammerten Zahlen wären der Ausdruck der üblichen vulgären Benennungen: Prim, Secund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septime, Octav; während die vorderen Zahlen von 0 ab gezählt der correcteste Ausdruck aller möglichen Intervalle wären.

Sobald wir von *c* die Quint *g* verlangen, so ist nur die Zahl 7 correct; 8 ist schon eine Concession an den Sprachgebrauch, dass wir jedem Ton eine bestimmte Zahl geben, so wie 5 oder V eine Abkürzung für 7 oder 8 wäre gerade so wie Dominant für Quint es ist. Ob ich nun intonirend *c-g*, mir $0 + 7 = 7$ denke, oder $1 + 7 = 8$, ist gleichgültig, jedes Kind, das nicht einmal weiss was es thut, — und wie manches Kind ist Genie, und wie manches Genie bleibt Kind — intonirt in der so nahe liegenden Quinte die heilige Zahl: 7.

(0. Unisonus.) (1)
2. Tonus, Ganzton. (2)
4. Ditonus, Zweiton. (3)
6. Tritonus, Dreiton.
8. Quatertonus, Vierton.
10. Quinttonus, Fünfton.
(12. Sextonus, Sechston; Octave.) (8)
1. Semitonus, Halbton.
3. Semiditonus, Halbzweiton; kleine Terz.
5. Quart. (4)
7. Quint. (5)
9. Sext. (6)
11. Septime. (7)

Ueber deren Qualität, ob Con- ob Dissonanz, ein andermal.



Linearschema (und Neuclaviatur) nebst adäquater identischer chromatischer Notenschrift vermitteln aber auf die einfachste Weise unsere elf Intervalle. Wie ich den Halbton 1 nenne, ist Nebensache, denn der Name thut, wie überall, so auch hier nichts zur Sache, mit anderen Worten: der zweite Ton ist das erste Intervall, der Halbton, mag der erste Ton *x* oder *c*, der zweite Ton *y* oder *cis* oder *des* heissen, mag ich den ersten Ton I nennen oder 0, er ist noch kein Intervall (Prime), sondern der Punkt, der die noch übrigen Töne zu den 11 möglichen Intervallen macht (vide Thermometer), auf den sie sich beziehen, von dem aus wir aufwärts zählen, den wir zu bestimmen haben. Deshalb ist das Intervall am kürzesten nur so zu definiren: Intervall ist die Beziehung eines Tones auf eine von mir gesetzte Einheit, und somit diese Definition die Basis einer vereinfachten rationellen Theorie — der Zukunft, wenn wir endlich unsere jetzige

Anschauung überwunden haben werden: dass Orthographie und Generalbass nothwendig seien — zur Theorie. Diese aber sind ihre grössten Gegner, ergo: darf uns nicht wundern, wenn unsere neuesten Theoretiker eingestehen, wir besässen noch keine wahre Theorie. Schafft erst eine Basis, eine wahre Basis durch eine reine Intervallenlehre, dann ergiebt sich die einfachste Theorie von selbst.

Wir sehen also, dass alle Orthographie lahm gelegt und unschädlich gemacht ist. Hierbei steht es uns frei, die Töne zu nennen nach unserem Belieben, denn in der Schrift giebt es keinen Unterschied, sie ist ja stets nur der Ausdruck einer Zahl. Alle Intervallbenennungen aber, die aus verschiedener Orthographie entstanden sind, sind hinfällig geworden; es giebt keine verminderte Septime und keine übermässige Sexte mehr, denn die Entfernung, das Maass von *c—a* ist gleich *es—c* = 0—9 (oder 1—10); da aber *dis* und *es* gleich

dis—c
geschrieben sind, so ist von 3—12 eben so gut eine Sexte als
(9—9)

es—c
von 3—12; es giebt also keine verminderte Septime mehr,
(0—9)
also auch keinen »verminderten Septimenaccord«. Wenn aber *c—b* = 0—10 (1—11) ist, und dies eine kleine Septime oder ein Fünfton wäre, so kann *c—ais* eben auch keine übermässige Sexte sein; und die ganze Irrlehre, die aus unserer unglückseligen Orthographie stammt, die uns die ganze Unsumme aller papiernen Pseudointervalle gegeben, ist — gerichtet, und mit ihr alle »alterirten« und alle »übermässigen Sextaccorde« der neuesten Theorie.

Aber nur eine geeinigte und gereinigte Intervallenlehre, basirt auf unsere Zwölfzahl, kann uns endlich eine wahre rationelle Tonlehre verschaffen. Den grössten Vorschub aber leistet hierbei eine chromatische Neuschrift; darum ist eine endliche Reform unserer Notenschrift — und sei es auch zunächst nur **zu theoretischen** Zwecken — die unbedingteste Nothwendigkeit für eine längst ersehnte einfache rationelle Theorie. *H. J. Vincent.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Orchester.

Paul Schumacher. Symphonie (Serenade) in D-moll für grosses Orchester. Op. 8. Partitur Pr. 12 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Symphonie — Serenade! Doppelte Courage! Oder soll man sagen: serenadenartige Symphonie oder symphonische Serenade? Derartige Doppelbenennungen haben etwas gegen sich und erwecken gar zu leicht den Verdacht, als habe der Componist nicht recht gewusst, was er gewollt. Und wird dann etwas gegen die Symphonie gesagt, so flüchtet er in die Serenade, umgekehrt in die Symphonie. Die Form des Werkes ist die der Symphonie, sie stellt der Verfasser auch in den Vordergrund, und so wollen wir sein Opus als solche betrachten. Was er zur Charakterisirung der einzelnen Sätze hinzufügt, nämlich: 1) Winter; bange Erwartung. 2) Frühling; Serenade. 3) Entführung (Scherzo). 4) Einleitung: Hochzeitsmorgen und Finale: Hochzeitsfest, — hätte eben so gut wegbleiben können, weil es doch nur in loser Beziehung zur Musik steht, die eines Schlüssels zu ihrer Enträthselung ohnehin nicht bedarf. Herr Schumacher offenbart Talent, und man sieht, dass es ihm Ernst ist um die Sache, er möchte etwas Gutes leisten. Es zeugt von solidem Streben, dass er sich in grossen Formen versucht; mag er fleissig und sehr sorgsam in ihnen fortarbeiten. Bei gewissenhaftem Studium und strenger Selbstkritik erreicht er vielleicht das Ziel, das er sich gesteckt, wir wollen es wenigstens wünschen. Zur Zeit ist sein Talent noch nicht zu der nöthigen Reife und Bedeutung gediehen, um die grössten Formen mit dem entsprechenden geistigen Inhalt ausfüllen und sich Erfolge sichern zu können, mit anderen Worten: Erfindung sowohl wie thematische Verarbeitung sind noch nicht bedeutend und tief genug. Aber freundlich, gefällig sind seine Themen, ist auch die Arbeit, und so könnte das Werk bei nachsichtigen Hörern einen gewissen äusseren Erfolg erringen. Der erste Satz beginnt langsam mit zwei nicht gerade bedeutungsvollen Takten. Auf sie folgen in schnellem Tempo acht Takte, dessen erste vier das Hauptmotiv des ersten Satzes hören lassen, während von den anderen vier kaum weiteres vernommen wird, ausser bei Wiederholung der ganzen Stelle. Diese zweite Hälfte des Themas eignet sich ihrer unisonen Trockenheit wegen allerdings auch wenig zur Verarbeitung. Durch was mag der Componist den vollkommenen Schluss auf der Tonica D-moll motiviren? Er hat ja soeben erst begonnen und deshalb macht der Schluss einen höchst sonderbaren Eindruck. Der ganze Anfang bis zum Buchstaben A ist überhaupt wirkungslos. Mit dem bewussten, übrigens nicht sehr originellen viertaktigen Thema operirt nun der Verfasser weiter und zuweilen recht hübsch und effectvoll, das erkennen wir gern an. Das Seitenthema in der Parallele F-dur klingt freundlich, ohne wesentlich Neues zu sagen. Es besteht aus einem viertaktigen Vordersatze, dem ein dreitaktiger Nachsatz folgt. Letzterer klingt, weil eben ein Takt fehlt und so das Ebenmaass der Melodie gestört wird, stumpf hier wie überall, wo das Thema auftritt und wird feine Ohren beleidigen können. Die Ueberleitung in den Anfang (bei Reprise des ersten Theils) ist ziemlich matt. Damit ist die Quintessenz des ersten Satzes gegeben, der in formaler Beziehung wie gewöhnlich verläuft. Der zweite Satz ist eine Serenade. Sie ist gut gedacht, und die Figur der Fagotts, Bratschen und Cellis ist charakteristisch. Nur schade, dass die beiden Soloinstrumente, Cello und Violine, nicht Bedeutenderes zu sagen haben. Das Stück ist übrigens theilweise von guter Klangwirkung. Was das folgende Scherzo (Entführung) betrifft, so würde der Componist sich gratuliren können, wenn er mit ihm den Hörern die Grillen und Sorgen entführte, anderer Entführungsgedanken könnte er sich dann getrost entschlagen. Ob ihm das gelingen wird? Beim Einen oder Andern — vielleicht, bei Allen — kaum. Die Unisono-Bassstellen mit dem, was unmittelbar auf sie folgt, klingen leer. Solche Stellen kann nicht Jeder schreiben wie Beethoven. Sonst ist in dem Stück der Scherzocharakter gewahrt. Vom letzten Satze: Einleitung (Hochzeitsmorgen) und Finale (Hochzeitsfest) hat uns eigentlich nur gefallen das erste *Allegro*-Thema des Finales, das festlich klingt und nicht ohne Schwung ist. Unbegreiflicherweise bricht der Verfasser im achten Takte ab und zwar mit einer hier ganz unleidlich klingenden Fermate auf der Unterdominante. Man merkt nur zu deutlich, dass es ihm schwer wird, weiter zu kommen. Es fehlt hier an jeglichem Fluss. Und was sollen die acht Takte Begleitung, die mit dem Buchstaben A beginnen? Es tritt dann die Soloclarinette mit einer nichtssagenden Melodie hinzu und so gehts mehr oder weniger halt- und gehaltlos noch eine Zeitlang weiter. Nur einzelne Stellen sinds in dem auch zu lang ausgesponnenen Satze, die zu interessiren vermögen. Er ist zu unlogisch aufgebaut und besitzt zu wenig tieferen Gehalt, als dass wir ihn acceptiren könnten. Im Instrumentiren zeigt der Verfasser übrigens eine anerkennenswerthe Routine. *Frdk.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. November 1879. **Nr. 45.** XIV. Jahrgang.

Dr. Tagore's Streitschrift gegen C. B. Clarke über das Verhältniss der indischen Musik zu der europäischen.

(Fortsetzung.)

Unsere Notation will die Hebung und Senkung der Töne dem Auge möglichst deutlich vorführen; sie will nicht nur Zeichen, sondern auch Bild sein. Die Hindu haben für ihre Töne wesentlich nur Zeichen, deshalb ist es nicht auffallend, dass sie die eigentliche Bedeutung der abendländischen Notenschrift verkennen.

Bei der Besprechung unseres Violin- oder G-Schlüssels bemerkt Dr. Tagore: »Hierbei gebrauchen die englischen Musiker *g* als erste Note, was in unseren Swaragrama unmöglich sein würde; denn *g* kommt mit unserm *pa* überein und kann nicht die Basis oder erste Note unserer Leiter sein. *Sa ri ga* sind nach den Sanskrit-Autoritäten immer als die ersten anzusehen. Weiter verstehen wir nicht, warum die Europäer hier *G* statt *C* gebrauchen, welches die anerkannte Fundamentalnote ist, und dieses *C* bringen sie auf der Zwischenlinie an. Und wiederum muss die erste Note selbstverständlich die erste Linie in Anspruch nehmen; aber ihr *g*, obwohl hier als die erste Note angesehen, steht dennoch auf der zweiten Linie. Das alles ist eine schwierige unerklärliche Sache für unser Verständniss, wie einfach es den Europäern auch erscheinen möge.« (S. 29.) Im Verlaufe giebt Tagore unsere verschiedenen Schlüssel nebst ihrem Tonumfange an, was aber nur zur Folge hat, dass die Unbegreiflichkeiten für ihn sich häufen und er sich damit immer tiefer in einen Gegenstand verwickelt, dessen einfache Grundlage er von seinem Standpunkte aus nicht zu erkennen vermag. Was ihm bei seiner Betrachtung, die sich nur an die Aussenseiten hält, unerklärlich ist, nämlich der gleichzeitige Gebrauch verschiedener Schlüssel, bildet gerade den Hauptvorzug unserer Notation, denn ohne solche Schlüssel würde namentlich die Aufzeichnung von Partituren, in denen mehrere Stimmen dem Umfange nach über und unter einander sich bewegen, schlechterdings unmöglich sein. Mit einem unläugbaren Geschick weiss er die Ansichten derjenigen europäischen Schriftsteller, welche unsere Notation scheel ansehen, sich zu Nutze zu machen und aus dem häufigeren oder abweichenden Gebrauch der Schlüssel in unserer älteren Musik zu demonstriren, dass wir selber in dieser Angelegenheit unsicher, ohne festen Grund hin und her experimentiren. Die Frage, mit der er seine Auseinandersetzung schliesst — »Ist dies also das System, welches alle unsere Schwierigkeiten zu lösen vermag?« — wird auf seine unkundigen Landsleute sicherlich den gewünschten Eindruck machen.

Hinsichtlich der Theilung unserer 11 Linien in zwei mal fünf vermuthet er, es geschehe zu Gunsten des Spiels mit beiden Händen — doch will er die Erklärung gern den Europäern überlassen. »Was nun auch der Grund sei, eine derartige Theilung ist in der Hindu-Musik unzulässig, da die Melodie hier erfordert, dass die Serie der Töne in [ununterbrochener] Folge nach einander komme; auch besitzen wir kein Instrument gleich dem Pianoforte, welches zum Spielen zwei Hände erfordert für zwei Arten von Tönen, die zu gleicher Zeit erklingen. Aus den obigen Erklärungen wird zu ersehen sein, wie complicirt die Hindu-Musik werden würde, wenn man sie nach der europäischen Art notiren wollte, während im Gegensatze dazu unsere nationale Notenschrift in einem sehr günstigen Lichte erscheint.

»Wir wollen nun diese unsere Notation etwas näher betrachten. . . In der Hindu-Notation werden gewöhnlich drei Linien angewandt für die drei Octaven, welche unter uns im Gebrauche sind. *Sa ri ga ma pa dha ni*, mit *c d e f g a h* übereinstimmend, sind die sieben Noten welche unsere Scala (saptaka) ausmachen. In der Hindu-Musik können mehr als drei Octaven sein, aber sie sind nicht im allgemeinen Gebrauch. Die drei Linien, auf welche die drei Saptakas gesetzt werden, bezeichnen durch ihre Lage die drei Arten von Tönen, nämlich die der Brust, der Kehle und des Kopfes. Wir haben keine verschiedenen Schlüssel, noch den Wechsel in der Stellung unserer Noten für verschiedene Zwecke, da wir stets *Sa* zur Basis oder ersten Note unserer Saptakas machen, und dieses *Sa* (oder *C* in der europäischen Musik) hat eine feste unveränderliche Position. Diese Eigenthümlichkeit gestattet uns, die verschiedenen Schlüssel, die zahllosen Zwischenlinien und den Wechsel in der Stellung der Noten zu vermeiden. Wir haben drei Saptakas im gewöhnlichen Gebrauch, für welche drei Linien erforderlich sind und nichts weiter. Aus dem obigen Beispiel [s. Nr. 44 Sp. 693] ist zu ersehen, dass die unterste oder erste Linie die tiefste und die dritte oder oberste die höchste Octave darstellt. Wenn es nöthig wäre, noch mehr als drei Saptakas zu verwenden, wir könnten Punkte unter jede Note setzen um ihre Stellung zu bezeichnen, entweder unter die tiefste oder über die höchste Linie. So wenn wir einen Punkt über *Sa* auf der obersten Linie setzen, zeigt es an, dass der Platz dieser Note eine Octave höher ist; und wenn wir einen

Punkt unter das *Sa* auf der tiefsten Linie setzen, ist damit gesagt, dass es seinen Platz in der nächst tieferen Octave hat. Aehnlich werden zwei oder mehrere Punkte so viele Saptakas ausser den drei natürlichen darstellen, entweder ober- oder unterhalb derselben.

»Das ist alles was wir nöthig haben, um einen festen Grund für unsere Notation zu erhalten; und aus allem Gesagten wird der Leser eine Vorstellung gewinnen von der Einfachheit unserer Notation im Vergleich zu der europäischen.« (S. 32—34.)

Diese indische Notation ist doch wohl nicht völlig so stabil, wie es hiernach den Anschein hat. Gerade das, was ihr für das Auge eine gewisse einfache Uebersicht und stattlich anschauliche Systematik verleiht — der Gebrauch von drei Linien für die drei Octaven der angenommenen drei verschiedenen Tonregister —, ist keineswegs eine altgebräuchliche Schreibweise, sondern erst eine Verbesserung neuesten Datums. Wenn Tagore oben sagt: »In der Hindu-Musik werden gewöhnlich drei Linien angewandt«, so wird sich dies zunächst nur auf den Gebrauch in seinem eignen Conservatorium beziehen. Den eigentlichen Sachverhalt hat er in einer anderen Schrift, der »Einleitung« zu seinen »Sechs Haupt-Ragas«, deutlicher und unbefangener angegeben. Er sagt dort:

»Die unter uns gebräuchliche Notation ist nicht von neuerer Erfindung, sondern erscheint schon in dem Rágabibodha — eine Thatsache aus welcher hervorgeht, dass sie ihren Ursprung in einer Zeit hat, welche noch nicht durch das Licht zuverlässiger Geschichte erhellt ist. Als ein Beweis von ihrem Alter ist die Notation des Vasantarága anzusehen, welche in dem ältesten Sanskrit-Charakter geschrieben ist und in dem Werke von Sir William Jones, Musical Modes of the Hindus (in seinen Asiatic Researches), sich gedruckt findet. Theils wegen des langen Nichtgebrauches und theils wegen des Verlustes authentischer Lehrbücher ist diese Notation in einer verkrüppelten Gestalt auf uns gekommen; manche ihrer Zeichen und Symbole sind unverständlich geworden und verloren gegangen. Wäre solches nicht der Fall gewesen, so würde die Uebung der Sanskrit-Musik nicht fast gänzlich aufgehört und ihre reichen Schätze würden nicht so viel Schiffbruch erlitten haben. Um unserer gegenwärtigen Musik einen festen Charakter zu verleihen und die Erlangung ihrer Kenntniss zu erleichtern, haben wir es für gut gehalten, unsere alte nationale Notation zu erneuern, mit solchen Aenderungen und Besserungen wie sie für die modernen Anforderungen nöthig geworden sind.

»In Nachahmung der originalen Sanskrit-Notation stellen wir unsere moderne Musik durch Hülfe einer einzigen Linie dar, mit den Buchstaben-Namen der sieben Noten und mit sonstigen passenden Zeichen. Es ist ebenfalls eine Notation von d r e i Linien unter uns vorhanden. Dieselbe ist eine Neuerung, welche Professor Kshetra Mohana Gossami aus dem Grunde eingeführt hat, dass die drei Octaven, auf welche die Hindu-Musik beschränkt ist, sehr passend durch drei Linien darzustellen seien; die Notation auf éiner Linie hat übrigens die Sanction des alten Gebrauchs für sich. Man möchte uns fragen, warum wir nicht das englische [europäische] System der Notirung in unsere Musik einführen. Hierauf antworten wir, dass, weil die europäische Musik in ihrer Natur verschieden ist von der indischen, auch die Notation der ersten ganz ungeeignet sein muss für die letztere. Man giebt allgemein zu, dass jede civilisirte Nation, die eine eigene Musik hat, auch ein besonderes System zu ihrer Aufzeichnung besitzt. Wie nun auch die Natur und Form jenes Systems beschaffen sein möge, ob roh oder schon mehr entwickelt, dasselbe passt sehr gut zu den Eigenthümlichkeiten derjenigen Musik, die es auszudrücken beabsichtigt und kann keineswegs ohne erhebliche Modificationen genügend in die Notation eines anderen Volkes übertragen werden, wie entwickelt und wissenschaftlich dieselbe auch sein möge. Unsere Notirungsart, muss man erwägen, ist einfach und passend und genügt allen praktischen Anforderungen. Wenn wir die englische Notation annehmen wollten mit verschiedenen Aenderungen für Srutis, mit anderen für Murchhanas nebst sonstigen Ausschmückungen (graces d. i. Verzierungen) und wieder anderen für eine grosse Mannigfaltigkeit von Talas (Zeitangaben) u. s. w., wie verwickelt und complicirt würde sie erscheinen! Sicherlich, sie würde viel schwerer zu erfassen sein, als unser nationales System.

»Die Noten welche eine Saptaka bilden, werden allgemein bezeichnet durch *sa ri ga ma pa dha ni*, welche mit den Noten der diatonischen Scala *c d e f g a h* correspondiren. Die drei Saptakas, welche für gewöhnlich in der Hindu-Musik gebraucht werden, stellen wir auf folgende Art [mit einer Linie] dar:

                                                  · · · · · · ·
c d e f g a h   c d e f g a h   c d e f g a h
· · · · · · ·

Die ersten sieben Noten, welche die Punkte u n t e r sich haben, gehören zu der mandra oder tieferen saptaka; die nächsten sieben Noten zu der madhya oder mittleren saptaka; und die letzten sieben Noten mit den Punkten ü b e r sich zu der tára saptaka. Unter den drei saptakas ist die madhya saptaka der Haupt- und Mittelpunkt. Wenn wir noch höhere oder tiefere saptakas notiren wollen, als die drei angegebenen, dann müssen wir so manche Punkte über oder unter den Noten anbringen, um soviel sie höher oder tiefer sein sollen als die der mittleren oder Haupttonart. So würde die Note *C̈* bedeuten, dass dieses *C̈* zwei saptakas höher ist, als die entsprechende Note der madhya saptaka, oder eine saptaka höher als die entsprechende der tára saptaka. Aehnlich würde *C̤* anzeigen, dass dieses *C̤* zwei saptakas tiefer steht als das entsprechende der mittleren saptaka, oder eine Octave tiefer als der gleiche Ton der mandra saptaka.

»Die drei Saptakas, wie sie in dem obigen System [von éiner Linie] notirt sind, genügen für den Zweck unserer Vocalmusik. Der Gebrauch mehrerer Saptakas als drei ist erforderlich zur Darstellung der Instrumentalmusik, oder der Musik anderer Nationen.«

(Six Principal Ragas, with a brief view of Hindu Music. Calcutta 1877. gr. 4. pag. 41—43.)

So lautet die Darstellung, welche Dr. Tagore in dem angeführten Werke, also einige Jahre nach seinem Disput mit Clarke, von dem Gegenstande giebt. Der genannte indische Musikprofessor, der die alte einlinige Notationsweise zu drei Linien erweitert hat, ist der Inspector und die theoretische Grundsäule an Tagore's Conservatorium. Seine Neuerung oder Verbesserung ist für uns Europäer auf den ersten Blick sehr bestechend, weil sie in einen Weg einlenkt, welcher bei uns der gewöhnliche ist; aber eben deshalb hat sie für die Aufzeichnung der nationalen Hindu-Musik nur eine geringe Bedeutung. Wir können solches schon aus Tagore's Darstellung schliessen, denn in der ersten hoffnungsvolleren Zeit — während er gegen Clarke schrieb — hatte das neue Dreilinien-System so sehr sein Herz erfüllt, dass er es als das schlechthin allgemein gebräuchliche hinstellte und die alte, seit Jahrtausenden allein übliche Notation mit einer Linie nicht einmal erwähnte — zwei oder drei Jahre später dagegen, bei einer ruhigeren, reiferen Erwägung und Darstellung, wird augenscheinlich zum Rückzuge geblasen, Professor Gossami's Neuerung nur beiläufig angeführt und der uralte Gebrauch wieder in seine Rechte eingesetzt. Tagore bedient sich bei seinen eignen Notirungen denn auch ausschliesslich der alten Weise mit éiner Linie.

Dieser Rückgang ist in den Grenzen der indischen Musik durchaus gerechtfertigt. Die Hindu-Musik kann durch den Gebrauch von drei Linien nichts gewinnen; mit demselben Rechte könnte man, wenn einmal mehr als drei Octaven gebraucht

werden, noch weitere Linien ziehen. Die ganze Gestalt der Hindu-Notation wird hierdurch verändert. Schon die drei Linien tragen etwas Fremdes in jene Notenschrift hinein, indem sie das abendländische Princip der räumlichen Bezeichnung des Auf- und Absteigens der Töne zur Anwendung bringen — dies ist auch der Grund, warum jene Neuerung uns weit mehr einleuchtet als den Hindu. Die alte indische Notation mit ihrer einen Linie beruht auf dem Princip der Unbeweglichkeit; nicht der geringste Versuch wird gemacht, ein entsprechend bildliches Zeichen für den Auf- und Abgang der Töne einzuführen, alles steht in und unter einer geraden Linie neben einander, ja selbst diese Linie ist nichts weiter, als ein Hülfsmittel um die verschiedenen Zeichen genau neben einander zu stellen, hat etwa nur die Bedeutung der Hülfslinien in unseren Schönschreibeheften, könnte daher auch ganz fortbleiben und ist ohne Zweifel in alten Zeiten fortgeblieben. Die eine Linie, welche in der mittelalterlichen Neumenschrift zur Anwendung kam, hatte von Anfang an eine grössere Bedeutung, weil sie für die auf- und absteigenden Tonzeichen eine Normalhöhe festsetzte; naturgemäss entwickelte sich hier mit der Musik selber auch das Liniensystem, so dass nach und nach zwei, drei und mehr Linien zur Anwendung kamen. Ganz anders verhält es sich mit der indischen Linie; sie ist nicht im Stande eine Normalhöhe zu markiren, denn sie deutet überhaupt keine Höhe der Töne an. Alles wird durch conventionelle Zeichen ausgedrückt, die in Bezug auf Höhe und Tiefe unbeweglich sind. Man darf sogar behaupten, dass die Linie in diesem System zum Theil hinderlich ist, z. B. wenn Töne der dritten Saptaka um eine Octave erhöht werden sollen. Der Punkt steht dann oberhalb der Linie, abweichend von dem Gebrauche bei der untersten Octave, wo sich keine Linie zwischen den Tonnamen und den Punkt drängt; und dies ist uns ein Beweis dafür, dass diese Hülfslinie erst später in die indische Tonschrift eingeführt ist. Dieselbe erscheint noch überflüssiger, wenn man sich den gesungenen Text unmittelbar unter die Musikzeichen geschrieben denkt, wie es doch allgemein üblich war. Ist nun aber im indischen System nicht einmal für eine Linie genügender Raum, so noch viel weniger für drei. Die ganze Schrift würde dadurch in's Schwanken kommen und allen Halt verlieren. Die indischen Tonzeichen sind bei einem solchen Netze von drei Linien schlechterdings nicht unterzubringen, wenn man die Linien nicht soweit aus einander ziehen will, dass aller Zusammenhang und alle Uebersicht aufhört. Die Anwendung von drei Linien hätte nur Sinn und wäre nur durchführbar, wenn man das Princip der abendländischen Notation — Bezeichnung der Tonbewegung durch Auf- und Absteigen — zulassen wollte. Aber unsere indischen Collegen versichern uns ja, dass sie dieses keineswegs wollen. Also müssen sie auch ganz bei der nationalen Stange bleiben.

Hieraus geht nun hervor, dass der Versuch, der Hindu-Notation ein für moderne Augen gefälligeres Ansehen zu geben, als misslungen angesehen werden muss, oder mit anderen Worten, dass diese Notation keine Reform zulässt, dass sie also nicht entwicklungsfähig ist. Es dürfte von grossem Nutzen sein, wenn die betreffenden Kreise sich hierüber keine Täuschungen machen wollten. Und wir fügen hinzu, dass dagegen ein ernstlicher Versuch der Umbildung unserer Notenschrift für die Zwecke der indischen Musik ein ganz anderes Resultat ergeben und nur dazu dienen würde, auch in dieser Hinsicht die universelle Bildungsfähigkeit der europäischen Notation zu demonstriren.

Nach dieser Zwischenbemerkung wollen wir noch anhören, was Dr. Tagore zum Schlusse über den Gegenstand zu sagen hat.

»Um uns gegen Missverständnisse zu bewahren — fährt er fort — müssen wir erklären, dass unsere Absicht keineswegs ist, die Superiorität der indischen Musik über die europäische zu verkünden, sondern lediglich zu zeigen, dass unser System, so wie es ist, allen praktischen Anforderungen genügt und dass die Einführung des europäischen Systems keine Verbesserung sein würde. Wir wollen hier bemerken, dass eine Linie für jede Saptaka genügen würde, wenn wir unsere Scala durch Schlüssel theilen wollten. [?!] Aus dem vorhin Gesagten erhellt schon, dass jede Nation besondere Zeichen bedarf, um die Verschiedenheiten in ihrer Musik vollständig wiedergeben zu können. Wenn die Europäer weniger Zeichen gebrauchen als wir, so kommt solches einfach daher, weil sie mit Harmonie zu thun haben, während wir zu Gunsten der Melodie eine Menge von Zeichen für die Srutis, Murchhanas, Talas u. s. w. zur Anwendung bringen müssen. So ist denn unsere Notation, wie wir gezeigt haben, unseren Erfordernissen ganz entsprechend, einfacher und leichter verständlich als die englische; wobei wir zugleich das Liniensystem sparen. Wir können nun den Ansichten der sogenannten Fortschrittspartei im Sinne Clarke's nicht beistimmen, dass die bengalischen Musiker durch Annahme der europäischen Notation der Mühe überhoben seien, zweierlei Schreibweisen zu lernen, da dann ein Bengale, der kein Englisch verstehe, doch die Melodie eines englischen oder französischen Musikstückes zu spielen im Stande sei. Aber in der europäischen Notation können wir nicht alle für unsere Musik nöthigen Zeichen anbringen, ohne dieselbe dadurch undeutlich und verwirrt zu machen. Einige dieser Zeichen sind Bikschep und Prokschep, welche häufig in unserer Vocalmusik vorkommen; die Varietäten der Krinthanas, wie Murchhana-, Spurscha-, Gamaka- und Asch-Krinthana u. s. w.; die verschiedenen Chares, welche in unserer Vina-Zitara sehr häufig gebraucht werden, sowie ein ähnliches Zeichen bei den mohamedanischen Instrumenten; der Rabob, der Sarode u. s. w., bei verschiedenen Saiten auf mannigfache Art gebraucht, welche zu der Grazie und Ausschmückung unserer Musik ein Grosses beitragen; die Spurscha, die Arten von Asch wie Gomaka-asch, Murchhanna-asch etc. Diese und verschiedene andere finden sich nicht in der Notation der sogenannten Fortschrittspartei... Sie mögen dieselben ignoriren, aber wir sind jederzeit bereit, praktisch ihr Dasein zu beweisen. Sodann hat das, was wir als das Fundament der Hindu-Musik betrachten, wir meinen die Scrutis oder die Verteltöne der Europäer, an welche Hr. Clarke nicht glaubt und auf deren Ausdruck wir besonders stolz sind — keinen Platz gefunden in dem System dieser fälschlich benannten Fortschrittspartei, welche eine Beute von Selbsttäuschungen ist. Alle diese in den Sanskritwerken über Musik genannten Zeichen müssen entweder im Gesange oder durch Instrumente ausgedrückt werden, und wenn wir hierin fehl gehen, so ist es klar, dass wir die rechte Methode nicht kennen. Die angenommene Notation der Fortschrittspartei ist selbst in ihrer verbesserten Gestalt noch so unvollkommen wie sie möglicherweise nur sein kann. Die bei derselben eingeführten zahlreichen Zeichen müssen erklärt werden, um allen Nationen verständlich zu sein. . . Wird es einem Engländer oder Franzosen, der kein Bengalisch versteht, möglich sein ein Stück bengalischer Musik nach dieser Notation zu spielen? Wie wird er dieselben ohne besondere Unterweisung verstehen können? So zum Beispiel gebrauchen sie das Zeichen Schom für die englische Pause, während doch dieses Schom der wahre Ausgangspunkt in der Hindu-Musik und dabei für Europäer ebenso schwer zu begreifen ist wie der Raga. Wir könnten noch andere Anomalien hervorheben, doch die angeführten werden genügen.

»Die genannte [Fortschritts-] Notation ist nun auf Grund des Violin- (Sopran-) Schlüssels gebildet; aber nicht blos ein solcher Schlüssel, sondern alle diese Schlüssel neben einander würden dennoch ganz ungenügend sein für die Darstellung des Alap oder eines Raga. Der Alapa besteht aus vier Abtheilungen und diese vier zusammen bilden das was man einen Tan nennt,

ohne welchen der Raga unvollständig ist*)... Wir glauben nun hinreichende Beweise angeführt zu haben, um zu der Behauptung berechtigt zu sein, dass Herrn Clarke's Theorie von der Zweckmässigkeit der europäischen Notation für die Musik aller Völker ganz eigenmächtig ist. Jede civilisirte Nation, die eine eigene Musik besitzt, hat auch eine passende Notation dafür erfunden.... Man nehme die chinesische Musik als ein Beispiel. Die Chinesen haben ihre besondere Notation mit unterscheidenden Eigenthümlichkeiten. Sie haben neun verschiedene Zeichen, welche der französische Autor De Guignes aufführt als *ho, se, y, chang, tche, kung, fan, licon* und *an.***) Sie werden in einer abwärts gehenden Linie geschrieben. Von ihren eigenthümlichen Zeichen sagt De Guignes, es sei unmöglich dieselben in der europäischen Notation correct wiederzugeben. Oder man nehme Japan. Bis zum Jahre 1611 zurück wurden die Musiklinien der Japanesen gestochen (pricked).***) Wie Captain Turner erfuhr, hatten die buddhistischen Priester in Tibet ihre Musik in besonderen Zeichen notirt, welche sie erlernten. Auch die Aegypter und Hebräer sind in dieser Hinsicht nicht ohne eigne Erfindung.****) Java und andere Inseln der Indischen See besitzen einige Arten von Notation, welche den musikalischen Ansprüchen der verschiedenen Nationalitäten völlig genügen. †) Die Birmanen und die Siamesen scheinen in der Musik einen so grossen Fortschritt gemacht zu haben wie nur irgend eine asiatische Nation. Sie sind von Natur grosse Liebhaber davon, und der Stil ihrer Musik ist durchweg äusserst lebhaft und dürfte europäischen Ohren nicht unangenehm sein. Ihre Musikstücke sind sehr zahlreich. Sie haben nicht weniger als 150 Melodien (tunes) im Gebrauch, die sie nach ihrer eignen Art aufzeichnen. ††) Auch in Ceylon scheint Musik mit grossem Eifer cultivirt zu werden. Man sieht dort Musikstücke, welche in regulären Noten in der Pali-Sprache geschrieben sind. Die Türken sind nicht ohne ein System oder Regeln. Ihre Musik besitzt nicht blos alle die Klänge und Melodien, welche mit den unserigen überein kommen, sondern da sie auch Vierteltöne haben, so ist dieselbe sehr reich an Materialien und folglich hoch melodisch und schwer in eine regelmässige Scala zu bringen selbst in ihrem nationalen System der Notenschrift. Die Türken spielen unisono oder in Octaven, welche Praxis, obwohl der Harmonie im gewöhnlichen Sinn dieses Wortes feindlich, doch einen grossen musikalischen Effect verursacht und sehr stattlich ist. †††) Die Araber theilen ihre Musik in zwei Theile — *telif* (composition) oder Musik in ihrem Verhältnisse zu der Melodie, und *ikaa* (cadence of sounds) oder die gemessene Dauer der Melodie in Hinsicht auf blosse Instrumentalmusik. Sie haben vier Hauptmodus, von welchen acht andere abgeleitet sind, und besitzen ausserdem noch sechs aus den vorigen zusammengesetzte Modus. Ihre Art die Musik zu notiren besteht darin, dass sie ein oblonges Rechteck bilden, welches durch sieben senkrechte Linien zertheilt wird, die mit den äusseren Linien zusammen acht Intervalle bezeichnen. Jede dieser Linien hat eine verschiedene Farbe, was ebenso wohl gemerkt werden muss wie der Name des Intervalles. Sie bedienen sich in ihrer Musik kleinerer Intervalle als unsere Halbtöne sind. Die Noten ihrer Scala (welche bestimmt werden durch die Zahlen eins bis sieben: *yek, du, sir, tschar, peni, schesch, heft,* oder auch, wie in der europäischen Musik, durch die ersten sieben Buchstaben des Alphabets, die im Arabischen lauten *alif, be, gim, dal, ha, wain, sain*) werden noch weiter zertheilt in siebzehn Dritteltöne, und wenn man diese Scala in das europäische Notensystem übertragen wollte, müssten neue Zeichen für solche Intervalle erfunden werden. Denn von der Sexte zu der kleinen Septime *a—b* ist ein halber Ton, aber in ihrer Scala ist dies blos ein Dritttelton, u. s. w. Es ist daher unmöglich arabische Musik durch die europäische Notation wieder zu geben, selbst dann wenn man neue Zeichen für Vierteltöne erfunden hätte. *)

»Die persische Musik gleicht sehr der unsrigen. Sie besitzt ebenfalls eine eigne Notation, deren Uebertragung in die europäische Scala so schwierig und unpraktisch sein würde wie bei der indischen. Nun überlassen wir Herrn Clarke das Resultat abzuschätzen, wenn man die Musik der verschiedenen Nationen angesichts aller Völker durch eine gemeinsame d. i. die europäische Notation darstellen wollte unter Anwendung neuerfundener Zeichen für die Erfordernisse jeder einzelnen. Wir fürchten, wir müssen die Aussicht auf eine allgemeine musikalische Schriftsprache verschieben bis das tausendjährige Reich kommt... Mit dem Angegebenen sind noch nicht sämmtliche hier vorhandene Schwierigkeiten vorgeführt. Da die verschiedenen Systeme der Musik bei den verschiedenen Nationen nicht gleichmässig fortschreiten (wie denn einige von ihnen überhaupt nicht mehr sich fort entwickeln), so müssten die neuen Zeichen modificirt, geändert oder erweitert werden je nach dem Stande des Fortschrittes und der Entwicklung der betreffenden Musik. Wir ersuchen Herrn Clarke zu erwägen, wie viele Veränderungen die europäische Musik im Laufe der letzten 500 Jahre durchgemacht hat und wie viele mehr sie noch bestimmt ist durchzumachen. Wenn das europäische System ein unveränderliches wäre, was hätte dann die Modificationen von John Curwen (welche, nebenbei gesagt, der alten Sanskrit-Notation auffallend ähnlich sind) nöthig gemacht? Und welche Garantie besitzen wir, dass man hierbei stehen bleiben werde? Aus dem bisher Gesagten lässt sich die sichere Thatsache abnehmen, dass die Musik der orientalischen Völker nicht durch die europäische, sondern nur durch ihre eigene Notation dargestellt werden kann. In dieser Meinung werden wir gut unterstützt durch Ambros, welcher sagt, ‚hinsichtlich der bisher publicirten Nationalgesänge muss bemerkt werden, dass in ihnen allen der ursprüngliche Charakter der Musik sehr geändert wenn nicht zerstört ist durch ein Arrangement der Melodien für Pianoforte oder durch unpassende Zusätze von Begleitungen allerlei Art. In manchen Fällen, wo die Gesänge blos unisono vorgetragen werden, bewahren sie, wenn sie harmonisirt sind, nur noch geringe Züge ihres früheren Charakters. Selbst da, wo schon ursprünglich eine Begleitung vorhanden war, ist die Eigenthümlichkeit derselben in dem späteren Arrangement oft so gänzlich unberücksichtigt gelassen, dass fast eine andere Composition daraus entsteht.‘« (S. 34—39.) Tagore sagt nicht, wo er diese Worte von Ambros gelesen hat; wahrscheinlich fand er sie in einer Londoner Musikzeitung. Es ist kaum nöthig zu bemerken, dass sie garnicht zur Sache gehören und als übertriebene Gemeinplätze überhaupt keine Bedeutung haben, denn wir besitzen eine ganze Reihe Sammlungen von Nationalgesängen mit Clavierbegleitung, welche die Originalmelodien sehr treu und charakteristisch wiedergeben. Mit dem Streit über Notation hat die Frage wegen der passenden Begleitung alter Gesänge übrigens nichts zu schaffen.

(Schluss folgt.)

*) Einen Bericht von diesen Abtheilungen findet man in Sir William Jones' Werken über Hindu-Musik, wie auch in Sangit Rutnavali im Sanskrit.

**) Ebenfalls ins Englische übersetzt von Rev. E. W. Style.

***) Howard Malcolm's Travels in South Eastern Asia.

****) s. d. Historische, technische und literarische Beschreibung der orientalischen Musik und musikalischen Instrumente von Villoteau.

†) s. Villoteau.

††) Malcolm's Travels.

†††) s. die englische Zeitschrift The Harmonicon, vol. II.

*) A Treatise on Arabic Music, translated from the Arabic by Eli Smith.

Ueber Consonanzen und Dissonanzen.

Nach Zusammenstellung verschiedener Arbeiten der ältesten Mensuralisten von H. Bellermann, Jahrg. 1870 d. Bl., bezüglich der Anzahl unserer Intervalle handelt es sich in erster Linie zunächst um ihren Charakter, ob Con- oder Dissonanz, oder: »ob keines von beiden«. Ich erlaube mir nun, zu dieser schwer wiegenden bedeutsamen Lehre zunächst nur einen kleinen Beitrag zu geben.

Wenn wir bedenken, dass von jeher die Meinungen hierüber getheilt waren, so ist es schwer, ein endgültiges Urtheil abzugeben, und ich möchte zunächst den Satz aufstellen: Jede Con- oder Dissonanz ist etwas Relatives. Es fragt sich ja stets, welcher Ton als der Ausgangspunkt betrachtet werden soll. Das sehen wir am deutlichsten bei der schärfsten Dissonanz, dem Tritonus (Dreiton). Dem Ohre wird *c–fis* oder *h–f* gleich dissonirend erscheinen, und doch kann jeder der vier Töne als Ausgangspunkt betrachtet werden, und er hört auf Dissonanz zu sein, er wird gewissermaassen Consonanz, ja mehr als das, er ist erhaben über jeglicher Qualität, er wird »bestimmender« Ton, worauf sich alle sonstigen Töne als »bestimmte« Intervalle beziehen müssen. Schlage ich *c–fis* an, oder denke mir es angeschlagen, so ist mein Wille frei, ich kann jeden der beiden Töne als Ausgangspunkt = 0, mir denken, und sein polarer Gegenton ist = 6, eine Dissonanz, ob ich *fis–c* oder *c–fis* anschlage. Eben derselbe Fall wird es sein mit dem Dreiton *h–f* oder *f–h*; allein ich kann ebenso jeden Ton des Dreitons *f–h* als Leiteton, als *nota sensibilis* mir denken, als Septime, die entweder in den ersten Ton *C* oder in den siebenten Ton *Fis–Ges* strebt, gerade so gut, wie *c–fis* als Leiteton gedacht entweder nach *Des* in den zweiten, oder *G* in den achten streben wird.

Nichts irriger, als beim ersten Anblick von *h–f* nur an *C* zu denken, und nicht ebenso an *Fis–Ges* oder an *F* oder *H*. Nur wenn ich *C* im Auge habe, kann ich *f–h* oder *h–f* auf *C* beziehen, d. h. die Tonica *C* dictirt dem Dreiton *h–f* bestimmte Zahlen, die jedem Tone dieses Dreitones einen bestimmten Charakter, ob Con- ob Dissonanz, verleihen werden.

Wenn aber, diatonisch gezählt, *h* die Septime ist von *C*, und *f* die Quarte, so wird der Dreiton *h–f* = 7—4 sein und *f–h* = 4—7. Beziehe ich aber diesen Dreiton auf den Gegenpol von *C* auf den siebenten Ton *Fis–Ges*, so wird sich das Verhältniss umkehren, *f—h* wird jetzt 7—4, oder *h—f* 4—7 sein, während es früher umgekehrt war. Jede Septime, d. i. Leiteton, gilt aber bekanntlich als Dissonanz, während die Quarte, als herabgehender Leiteton, bald als Con- bald als Dissonanz angesehen wird.

Also: $\frac{h-f}{7-4} = C$ I; $\frac{f-h}{7-4} = Fis$—*Ges* I.



Allein hier sehen wir schon wieder die Unzulänglichkeit unserer »incorrecten« Altschrift, die genöthigt ist, *a.* wohl für correct, dagegen *b.* für incorrect zu erklären, und nur entweder *c.* oder *d.* zu gestatten, während die Neuschrift sich gleich bleibt, ob ich mir den siebenten Ton als *Fis* oder als *Ges* denke, denn beide Tonnamen, die sich doch nur auf den siebenten Ton beziehen, sind ebenso **gleich** geschrieben, wie der erste Ton *C* es ist. *Fis* ist als sechste Quinte eben nur der siebente Ton in unserem Tonsystem, wie *Ges* die sechste Quarte es ist. *C* aber als Ausgangspunkt bedeutet ja ebenso gut die zwölfte Quinte und Quarte, ohne dass wir beständig *his* oder *deses* zu schreiben haben; denn dafür haben wir bekanntlich *C*; wozu also die Ausnahme mit den »vermeintlichen« fünf chromatischen Tönen, während die sieben diatonischen ein »privilegium immunitatis« geniessen? Dasselbe wird uns mit dem Dreiton *fis–c* begegnen, wir werden die verschiedenste Orthographie vorfinden in unserer Altschrift, während die Neuschrift sich consequent bleibt.



So wäre die Orthographie unter *d.*, obwohl einfacher, dem strengen Puritaner ein Gräuel, denn für *Cis* wäre nur die Orthographie unter *c.* erlaubt.

Wenn wir jedoch bedenken, dass man noch heutzutage den alten Tritonus in zwei Namen spaltet, *f–h* eine grosse oder übermässige Quarte nennt, *h–f* dagegen eine kleine, verminderte oder gar falsche Quinte, obwohl der Dreiton streng genommen, d. i. chromatisch gezählt, nur sechs Halbtöne enthalten kann (wie der Tonus [Ganzton] = 2, der Ditonus [grosse Terz] = 4 ist) und zwar in Beziehung auf *C* allein, so müsste jeder Dreiton bei seiner Beziehung auf den Gegenpol und bei abermaliger neuer Orthographie auch jedesmal seinen zwiespältigen Namen umkehren; aus der übermässigen Quart *f–h* für *C* würde die falsche Quint *f–ces* für *Ges*, oder *eis–h* für *Fis*; und aus der falschen Quint *h–f* für *C* würde die übermässige Quart *ces–f* für *Ges*, und *h–eis* für *Fis*, obschon es sich lediglich nur um die beiden Töne *f* und *h* handelt, d. i. um den 6. und 12. Ton in unserem Tonsystem, wovon bald *h* bald *f* der Hauptleiteton wird, ob ich ihn nun Septime nenne, ihn diatonisch mit 7, oder chromatisch mit 11 von 0 ab gezählt, oder 12 von 1 ab gezählt, nenne. Wir sehen also bereits, wie relativ jede Dissonanz ist, denn es kommt nur auf m e i n e n W i l l e n an, ob ich *h–f* zunächst auf *C* oder *Fis–Ges* oder sonstwohin beziehen will. Jeder Dreiklang dur ist bekanntlich eine Consonanz. Schlagen wir jedoch auf C-dur Fis-dur an, so kommen wir in Verlegenheit, wenn wir mit Bestimmtheit erklären sollten, welcher Accord dissonire, obschon jeder Accord für sich allein betrachtet doch nur consonirt.

Wenn aber der Schritt von *C* nach *F* oder *G*, d. i. nach den beiden Dominanten uns als Consonanz erscheint, die eine Quarte = 5, oder eine Quinte = 7 vom Tonicalpunkte = 0 entfernt sind, so kann der zwischen beiden liegende Punkt = 6 als Dreiton nur eine Dissonanz sein wollen. Wie aber der Schritt von *C* nach *F* = 5 letzteren Ton zur Tonica = 0 macht,

so erscheint uns die frühere Tonica *C* jetzt als Dominante = 7, und wie der Schritt von *C* nach *G* = 7 letzteren Ton zur Tonica macht = 0, so erscheint uns *C* jetzt als Unterdominante 5, es ist immer noch ein consonantes Verhältniss vorhanden; wie aber der Schritt von *C* nach *Fis* letzteren Ton zur Tonica macht = 0, so erscheint uns jetzt *C* die frühere Tonica als 6 als Tritonus, und der Schritt von *C* nach *Fis* ist insofern eine Dissonanz, als die frühere Tonica *C* abgesetzt und zum Tritonus degradirt wurde; nur der Lebende hat Recht. —

Ueber der Leiche der früheren Tonica *C*, die zum passiven Dreiton gemacht wurde, erhebt sich stolz der frühere Dreiton *Fis*; aus dem Herrn wurde ein Knecht, denn jeder Ton ist berufen, bald als Herr zu gebieten, bald als Knecht zu gehorchen in der Republik der 12 gleichberechtigten Töne. Es kommt nur auf meinen Willen an, welcher Ton oder welche Tonart die herrschende sein soll.

Als das epochemachende Werk von Helmholtz erschienen war, bat ich den Herrn Verfasser brieflich um Aufklärung, ob er mir nicht den Grund zu sagen wisse, warum der Dreiklang *fis* auf C-dur dissonire, obschon doch jeder für sich eine Consonanz sei. Ich erhielt zur Antwort: »Darüber habe ich noch nicht nachgedacht.« —

Aus dieser Antwort nur allein dürfte hervorgehen, dass die Akustik nimmer das letzte Wort haben könne hinsichtlich dieser schwer wiegenden Fragen, was Consonanz, was Dissonanz sei, dass es vielmehr auf den Willen des jeweiligen Tonsetzers ankommen müsse (ob es nun mit oder ohne Bewusstsein geschieht), dass es also ausser dem physikalischen und physiologischen Theile in der Musik noch einen psychologischen dritten Theil geben müsse, der sich zufrieden geben kann mit dem Zählen von 1—12, der aber bekanntlich beharrlich bis zur Stunde ignorirt wird, was nur allein als Grund angegeben werden kann, dass unsere Tonlehrer neuester Zeit Umschau halten nach einem endlich erreichbaren gemeinfasslichen rationellen einfachen Tonsystem, nach einer wahrhaften Theorie, wodurch ein Grundprincip (nach Richter's Worten) alle in der Musik vorkommenden Fälle sich dürften erklären lassen.

Gehe ich von *C* nach *Fis*, so kann mir das consonirende *C* keine Consonanz mehr sein, denn *Fis* soll mir Tonica sein; gehe ich dagegen von *Fis* nach *C*, so muss mir *Fis* jetzt Dissonanz sein, ob ich den Dreiklang oder einen sonstigen Vierklang, z. B. *fis a c es*, *fis as c es*, *as c es ges*, *as c dis fis* vor mir habe. So nennt W. Tappert *c dis fis as* bei Schubert, das sich nach C-dur löst, »die dritte Umkehrung des durch doppelt verminderte Quinte alterirten verminderten Septimenaccords *dis fis as c*.« *dis–a* wäre also das sogenannte Intervall: doppelt verminderte Quinte, und *dis–c* als verminderte Septime wäre nach der Ansicht unserer jetzigen Theorie eine Dissonanz. Nichts weniger als das! *C* ist ja der Ton, den der Componist im Auge hat, er ist der vom Componisten bestimmte »bestimmende« Ton, der jedem andern Tone, *dis*, *fis*, *as*, das bestimmte Intervall dictirt. Auch ein Hauptmann betrachtet den Accord *c dis fis as* als etwas Unmögliches, und doch schreibt ihn ein Schubert, und wir wissen ihn nicht zu erklären trotz Generalbass und Contrapunkt. Wir glauben, unseren Meistern das Pensum corrigiren zu dürfen, um die Correctheit unserer Theorie zu wahren, und doch andererseits das Zugeständniss, dass die wahre Theorie noch zu suchen sei. Auch v. Oettingen stutzt ob des obigen Accords bei Schubert, der blos nur um der Opportunität willen ihn so geschrieben hat, wie er ihn für C-dur braucht, um Auflösungszeichen zu sparen. Er konnte ebenso *c es ges as* schreiben, denn der Klang ist gleich *c dis fis as*, sowohl beim Clavier, als im Streichquartett, als bei der Singstimme, laut natürlichster Ohren-Temperatur der zwölf gleich grossen Halbtöne trotz aller akustisch möglicher Verschiedenheit, wie es auch unsere Neuschrift nachweist.

Wir sehen also, wie wahr unser Satz: dass jede Dissonanz etwas Relatives sei. Zählen wir also von dem Tone *C* aufwärts nach den Intervallen, die wir in diesem Vierklange vorfinden, indem wir *C* als 0 oder I annehmen, so werden sich folgende Zahlen herausstellen:

c, cis, d, dis, e, f, fis, g, as, a, b, h, c.

0. 3. 6. 8. 0 / 12.

I. 4. 7. 9. I.



Ob wir nun *C* als 0-Punkt oder als I. annehmen, indem wir chromatisch zählen, oder uns der umständlicheren Signatur des Generalbasses bedienen, ob wir die Tonica mit 0 oder I, die Quinte mit 7 oder 8, die Terz mit 4 oder 5 bezeichnen, in *a. b. c.* ist der Ton *C* weder Con- noch Dissonanz, sondern der bestimmende Ton, die Tonica. Es genügt deshalb bei *a. b. c.* schon die Zahl I bei *C*, wie unter *f.* und bei *d. e.* die Zahl 12 bei demselben Ton *C*, wie unter *e.* In *d.* dagegen, obschon der Accord gleich geschrieben ist, wie bei *c.*, ist die frühere Tonica *C* etwas ganz anderes geworden, bestimmter passiver Ton, Leitetou nach *Des*, und in *e.* ist der Ton *C* Leitetou nach *Cis*, obschon er der Orthographie zu Liebe (!) jetzt *his* geschrieben werden musste (!?). Ob wir nun *C* mit 11 oder 12 bezeichnen: der nämliche Accord hat eine zwiefache Lösung erfahren, dreimal einen Trugfortschritt (*a. b. c.*), worin *C* Tonica ist, einmal einen Hauptschlussfall bei *d.* und *e.*, worin *C* Hauptleitetou, Dissonanz ist. Der Ton *C* ist also unter *a. b. c.* nur eine Schein-Dissonanz, denn der Tonsetzer will C-dur darauf erfolgen lassen; unter *d.* und *e.* dagegen ist der Ton *C* wirkliche Dissonanz, er ist Hauptleitetou (12) von *cis–des*; der erste Ton *C* unseres Tonsystems wurde der letzte (12.), da der zweite Ton *cis–des* zum ersten, zur Tonica gemacht wurde, indem auf den gleichen Vierklang unter *d.* und *e.* der zweite Ton unseres Tonsystems folgen sollte nach dem Willen des jeweiligen Tonsetzers.

Nachtrag.

Eben lese ich die Besprechung eines Schriftchens von Carl Courvoisier in Nr. 48 Jahrgang 1873 d. Bl. von H. Bellermann. Schon hatte ich die Feder angesetzt zu einem neuerlichen Aufsatz: Unser Tonsystem und die Violine, als mir die Correctur vorstehenden Aufsatzes zukommt.

Herr H. Bellermann sagt u. A. Folgendes (Sp. 759): »Alle diese hier angedeuteten Verhältnisse verlangen ein gründliches oft mühsames Studium, zu dem die Instrumentenspieler nur sehr schwer zu bringen sind. Wir hören daher leider oft genug in den Orchestern falsch greifen. Die meisten Geiger haben

sich folgende Theorie gebildet: *cis* strebt als Leitton von *d* nach oben, folglich (!) muss es auch recht scharf gegriffen werden, *des* verlangt als Septime von *es* abwärts zu schreiten, folglich (!) muss man es von vorn herein recht tief nehmen. Aus dieser ganz verkehrten Theorie entsteht aber jener scharfe und unangenehm harte Klang in unserer Orchestermusik. Nun giebt es freilich vereinzelt auch Instrumentenspieler, die in vielen Fällen wirklich rein spielen, und dennoch jene verkehrte Ansicht von den grossen und kleinen halben Tönen theilen und sie aufs eifrigste vertheidigen; von diesen kann man aber nur behaupten, dass sie sich über das täuschen, was ihre Ohren hören und ihre Hände ausführen.« Ich kenne einen ausgezeichneten Dilettanten, Cellisten, von dem die Sage geht, er habe nie einen unreinen Ton gespielt, schon von dem Augenblicke an, als er als achtjähriger Knabe sein Deminutiv-Cello in die Hände bekam, von dem ich aber ebenso sicher weiss, dass er noch nie versucht hat, eine Melodie oder einen Accord zu schreiben. Er würde in jedem Orchester seinen Platz zur Zufriedenheit ausfüllen. Von Theorie hat er weiter keinen Begriff. Was ist aber unsere Theorie für eine Theorie, die, obschon thatsächlich sich der 12 Töne bedienend, noch immer nicht im Reinen ist, ob *cis* höher oder tiefer ist als *des*, blos deshalb, weil wir den zweiten Ton unseres Tonsystems zwiefach schreiben müssen? Ist nicht unsere Altschrift, die Verursacherin und Veranlasserin des oft so »unreinen« Orchesterspiels, die eigentliche wahrhafte Dissonanz resp. Kakophonie aller Musik? Könnte *cis-des*, wie gezeigt, nur einmal geschrieben werden, so hörte auch alle lähmende Reflexion auf. So aber bildet sich der »gebildete« Theoretiker von Violinisten ein, noch reiner als rein spielen zu können, er will die Natur meistern, während der naive Zigeuner bekanntlich sehr rein spielt (NB. der meist keine Noten kennt), weil er gar nicht in die Lage kommt, sein natürliches Ohr durch falsches Reflectiren auf Abwege zu führen. Und ein blinder Violinist, ist er nicht auch nur auf sein gutes Gehör angewiesen und sonach aller Reflexion, veranlasst durch etwaige »verschiedene« Schrift, überhoben?

Es wurde mir auch mitgetheilt, Helmholtz habe sich geäussert, bei einem Joachim wisse man sehr wohl *cis* von *des* zu unterscheiden. Da aber Herr Professor Joachim das beregte Werkchen seines Schülers Courvoisier lobend einbegleitet, so trifft logischer Weise Herrn H. Bellermann's Tadel alle Beiden, und mit ihnen die ganze Violinistenzunft, und mit ihnen auch einen Hauptmann, der Aehnliches äussert, im Grunde aber nur allein unsere Altschrift, die es verschuldet, wenn wir vor lauter correcterer Correctheit in der Schrift bald minder correctes Spiel hören werden. Ergo: Ceteroquin censeo — scripturam veterem esse nicht sowohl delendam, sondern vielmehr: reformandam!

Wien. *H. J. Vincent.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Friedrich Baumfelder. Kinderscenen für Pianoforte (ohne Octavenspannungen). Op. 270. Compl. Pr. 2 ℳ 30 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Der Componist weiss wohl, was Kindern gefällt, das sieht man an seinen Kinderscenen, acht kleinen Pièces, die mit allgemeinen auf den Charakter derselben bezüglichen Titeln versehen sind. Da klopft der Sandmann an oder klappert der Storch, da sieht man eine alte Ruine, da ist Weinlese, da lässt sich ein junger Officier blicken oder eine Spieldose hören, oder die Sonne scheidet, oder die Grossmama erzählt, all dergleichen ist der Componist bestrebt im Sinne des Kindes musikalisch zu illustriren und er thut es zutreffend, ohne in Spielerei zu verfallen. Ihr Wesen macht die Stücke brauchbar auch für Kinder, welche bereits weiter vorgeschritten sind und Octaven spannen können. Man verfüttert sie sowie kleinere Kinder nicht, wenn man ihnen die Sachen vorlegt. Sie unterhalten angenehm in gut musikalischer Weise und erwerben sich damit ein Anrecht auf Empfehlung, die wir ihnen unsererseits gern mit auf den Weg geben. Erwähnt sei noch, dass die acht Stückchen auch einzeln zu haben sind. *Frdk.*

Für Orgel.

Gustav Merkel. 15 kurze und leichte Choralvorspiele für Orgel. Op. 120. Pr. 1 ℳ 80 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Die Choralvorspiele sind wirklich kurz und leicht, ohne für allererste Anfänger zu sein und entsprechen vollkommen dem Zwecke, dem sie dienen wollen. Sie nehmen nur die ersten beiden Zeilen des Chorals in Anspruch und diese erscheinen meist in der Oberstimme, ausnahmsweise im Tenor oder Bass. Organisten, welche nicht selbst phantasiren, werden die Vorspiele eine willkommene Gabe sein. Für würdige und solide Haltung derselben bürgt der Name unseres Orgelmeisters. *Frdk.*

Arrangements für Violoncell und Clavier und für Viola (Violine), Violoncell und Clavier.

Robert Emil Bockmühl. Concert für Violine von **Mendelssohn-Bartholdy** (Op. 64) übertragen für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Pr. ℳ 7,20. Offenbach a. M., Joh. André.

G. Fitzenhagen. Zwölf Lieder ohne Worte von **Mendelssohn-Bartholdy** für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte à ℳ 3,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ernst Naumann. Trio für Pianoforte, Viola (oder Violine) und Violoncell nach dem Sextett Op. 81b von **Louis van Beethoven** bearbeitet. Pr. 5 ℳ. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wir bezeugen den Verfassern dieser Uebertragungen gern, dass sie ihre Aufgaben mit Sorgfalt und Geschick gelöst und sich fern gehalten haben von Willkürlichkeiten und wesentlichen Aenderungen der Originale. Dass der Natur des Soloinstruments entsprechend oft eine andere Tonart gewählt werden muss, ist selbstverständlich. Mendelssohn's herrliches Violin-Concert, von Bockmühl übertragen, wendet sich natürlich an Violoncell-Virtuosen, die es sicher willkommen heissen werden. Mehr an Dilettanten dachte Fitzenhagen bei den zwölf ausgewählten Liedern ohne Worte von Mendelssohn. Auch Naumann's Trio ist verhältnissmässig leicht zu spielen und wird ohne Zweifel Anklang finden. Die Namen der Bearbeiter haben einen guten Klang, und so bedarf es specieller Empfehlung ihrer Arbeiten von unserer Seite weiter nicht. Mögen die Violoncellspieler sich bei den Verfassern bedanken. *Frdk.*

[243] Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig.

Joh. Sebastian Bach,

Sie werden aus Saba Alle kommen.

Cantate bearbeitet von Robert Franz.

Partitur ℳ 5,00. *Orchesterstimmen* ℳ 15,30. *Orgelstimme* ℳ 2,45. *Clavierauszug* in 8º. ℳ 1,50. *Chorstimmen* ℳ 1,05.

Ferdinand Hiller,

Op. 151. Israel's Siegesgesang.

Hymne nach Worten der heiligen Schrift für gemischten Chor, Sopran-Solo und Orchester.

Sr. Majestät Kaiser Wilhelm I. dem Siegreichen gewidmet.

Partitur ℳ 25,50. *Orchesterstimmen* ℳ 15,50. *Clavierauszug* in 8º. ℳ 4,50. *Chorstimmen* ℳ 3,55.

Georg Vierling,

Op. 50. Der Raub der Sabinerinnen.

Text von Arthur Fitger, für Chor, Solostimmen und Orchester.

Partitur gebunden 75 ℳ. *Orchesterstimmen* 100 ℳ. *Clavierauszug* in 8º. 10 ℳ. *Chorstimmen* (à 2 ℳ) 8 ℳ. *Textbuch* 25 ₰.

---

[244] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Sechs

Lieder und Gesänge

von Hans Schmidt

für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

von

Richard Barth.

Op. 6.

Complet Pr. 3 Mark.

Einzeln:

No. 1. »O liebster Schatz, i bitt di schön« . . . . 50 ₰
- 2. Serenade: »Länger als Mond und Sterne harrt' ich in dunkeler Nacht« . . . . 90 -
- 3. »Sagt mir, was verbrach der Frühling« . . . . 90 -
- 4. »Und bin i auch a kleiner Bu« . . . . 60 -
- 5. »Wer hat euch gesagt, ihr Birken« . . . . 90 -
- 6. »Du mit deiner Fidel bleibe hier nicht stehn« . . . . 90 -

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[245]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 72b. **Marsch** aus der Oper »Fidelio«. Arrang. für 2 Pfte. zu acht Händen von Carl Burchard. ℳ 1. 25.
— Op. 124. **Ouverture** C dur (Die Weihe des Hauses). Arrang. für 2 Pfte. zu acht Händen von G. Rösler. ℳ 4. 75.
Fitzenhagen, Wilh., Op. 30. **Quartett** (D moll) für 3 Violinen, Viola und Violoncello. ℳ 7. 50.
Himmlische Musik. Sammlung geistlicher Lieder, Gesänge und Arien für Sopran mit Piano- (oder Orgel-) Begleitung, nach dem Kirchenjahre geordnet und herausgegeben von Wilh. Rust.
Erste Abtheilung. Advents-Zeit.
No. 1. **Händel.** Messias: »Tröstet Zion«. Arie. ℳ 1. —.
- 2. **Bach, J. S.** Weihnachts-Oratorium: »Wie soll ich dich empfangen«. Choral. ℳ —. 50.
- 3. **Mozart.** Bdur-Messe: »Benedictus«. Arie. ℳ —. 50.
- 4. **Händel.** Josua: »Tochter Zion, freue dich«. Chorlied. ℳ —. 75.

Himmlische Musik. Sammlung geistlicher Lieder, Gesänge und Arien.
No. 5. **Bach, J. S.** Cantate No. 61. Nun komm, der Heiden Heiland: »Oeffne dich mein ganzes Herze«. Arie. ℳ —. 75.
Zweite Abtheilung. Weihnachten und Jahresschluss.
No. 6. **Praetorius.** »Es ist ein Ros' entsprungen«. ℳ —. 50.
- 7. **Schroeter, Leonhart.** Weihnachtslied: »Freut euch, ihr lieben Christen«. ℳ —. 50.
- 8. Sicilianisches Volkslied. »O du fröhliche«. ℳ —. 50.
- 9. **Schumann.** Weihnachtslied. ℳ —. 50.
- 10. **Eccard.** »Ich lag in tiefer Todesnacht«. Choral. ℳ —. 50.
- 11. **Bach, J. S.** Weihnachts-Cantate: Ich freue mich in dir. Recitativ: »Ein Adam mag sich voller Schrecken« und Arie: »Wie lieblich klingt es«. ℳ 1. 50.
- 12. **Weber.** Sehnsucht: »Judäa, hochgelobtes Land«. ℳ —. 50.
- 10. **Schulz, J. A. P.** Am Sylvesterabend: »Des Jahres letzte Stunde«. ℳ —. 50.
Huber, Hans, Op. 50. **Eine Lustspiel-Ouverture** für grosses Orchester. ℳ 5. —. Stimmen ℳ 10. —.
Josephson, Jacob Axel, Op. 45. **Arien.** Die Macht des Gesanges. Gedicht von *Carl Rupert Nyblom*. Für Männerchor, Solostimmen und Orchester.
»Auf blauem Meer, im Sonnenbrand«.
Partitur mit deutschem und schwedischem Texte ℳ 7. —.
Orchesterstimmen ℳ 9. 50.
Mozart, W. A., Concerte für Horn mit Begl. des Orchesters. Arr. für Horn und Pfte. von H. Kling. No. 0. ℳ 3. 25.
— **Quartette** für zwei Violinen, Viola u. Vcell. Arr. für das Pfte. zu vier Händen von Ernst Naumann. No. 4. Esdur. ℳ 3. 35.
Parlow, Edmund, Op. 15. **Zwölf kleine Etuden** für Pfte., als Vorbereitung zu den Etuden von St. Heller. 2 Hefte à ℳ 1. 50.
Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.
No. 95. **Reinecke, C.,** Menuetto, D dur, aus Op. 145. ℳ —. 50.
- 96. — Bolero, C moll, aus Op. 145. ℳ —. 50.
- 97. — Walzer, G dur, aus Op. 145. ℳ —. 75.
Reinecke, Carl, Op. 154. **„Aus unseren vier Wänden“.** 25 Clavierstücke u. Lieder f. die Jugend. Klein-Quert. Blau cart. n. ℳ 4. —.
Roeder, Martin, Op. 19. **Aus den Abruzzen.** Charakterstücke f. das Pfte. zu vier Händen. 3 Hefte. Heft I ℳ 4. —. Heft II ℳ 3. 50.
Rubinstein, A., Op. 47. No. 3. **Quartett** C moll für 2 Violinen, Viola und Vcell. Daraus einzeln: Molto lento (Sphärenmusik) Partitur und Stimmen ℳ 1. 50.
Sachs, M. E., Op. 0. **Aus der Jugendzeit.** 25 kleine Stücke für das Pfte. Neue Ausgabe. Klein-Quert. Blau cart. n. ℳ 3. —.
Sprengel, Julius, Op. 2. **Quintett** für Pfte., 2 Violinen, Viola und Violoncell. ℳ 11. —.
Viol, Willy, Op. 11. **Impromptu** für das Pfte. ℳ 1. 75.
— Op. 14. **Waldeinsamkeit.** Clavierstück. ℳ 1. 25.
— Op. 15. **Barcarolle** für das Pfte. ℳ 1. 50.
Wagner, Rich., Brautlied, Chor »Treulich geführt ziehet dahin« aus der Oper Lohengrin. Orchesterstimmen ℳ 4. 50.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe.

Serie XVIII. **Sonaten und Variationen** für Pianoforte und Violine. Zweiter Band. No. 21—45. ℳ 00. 60.

Einzelausgabe.

Serie XVIII. **Sonaten und Variationen** für Pianoforte und Violine. Erster Band. No. 11—20. ℳ 0. 30.

Volksausgabe.

Fr. Chopin's Werke für das Pianoforte.

Neue revidirte Ausgabe, mit Fingersatz zum Gebrauch im Conservatorium der Musik in Leipzig versehen von

Carl Reinecke.

No. **Quart-Ausgabe.**

51. **Mazurkas.** Pianofortewerke. III. Band. ℳ 1. 50.
53. **Rondo u. Scherzos.** - VII. - ℳ 1. 50.
55. **Versch. Werke.** - X. - ℳ 1. 50.
95. **Pianofortewerke.** Erste Abtheilung. ℳ 7. 50.
Balladen. Etuden. Mazurkas. Notturnos. Polonaisen.
97. Dieselben. Zweite Abtheilung. ℳ 7. 50.
Praeludien. Rondo und Scherzos. Sonaten. Walzer. Verschiedene Werke.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. November 1879. **Nr. 46.** XIV. Jahrgang.

Dr. Tagore's Streitschrift gegen C. B. Clarke über das Verhältniss der indischen Musik zu der europäischen.

(Schluss.)

In den Schlussworten seines polemischen Aufsatzes sucht der indische Autor auf alle mögliche Weise den Gedanken zu wiederholen, dass die Hindu-Musik sich ebenso wenig für die Anwendung der europäischen Notation eigne wie die der übrigen orientalischen Völker. »Die Schwierigkeit eine fremde Notation anzunehmen entsteht ebenso sehr durch die nöthigen Aenderungen für die Vierteltöne, als durch verschiedene andere Umstände. Wir wollen zur Unterstützung unserer Ansichten noch einige weitere Autoritäten anführen. ‚Eine grosse Verschiedenheit — sagt Willard — herrscht zwischen der Musik von Europa und derjenigen der orientalischen Völker hinsichtlich des Zeitmaasses, in welchem die letztere mehr dem System der Griechen und anderer Völker des Alterthums, als den eigenthümlichen Zeiteintheilungen der Musik des modernen Europa ähnlich ist.' Und ein anderer Schriftsteller sagt, ‚die alten Hindu-Arien sind den Europäern unbekannt wegen der Unmöglichkeit sie in der abendländischen Notation aufzuzeichnen. Die Hindu haben Vierteltöne, eine Thatsache die es nur um so schwieriger macht, ihre Musik in unserem System auszudrücken.'*) Herr Witten hat in seiner Vorlesung über die Musik der Alten, welche er in der Calcutta Normal School hielt, die Frage von demselben Gesichtspunkte aus behandelt. Dies sind seine Worte: ‚Wenige von den Hindu-Arien sind Europäern bekannt, und es hat sich als unmöglich erwiesen, dieselben nach dem System der modernen Notation aufzuzeichnen, da wir weder Linien noch musikalische Zeichen besitzen, durch welche die Töne genau ausgedrückt werden können.'**) Ein anderer Schriftsteller, eine ebenso unabhängige Autorität, sagt, dass ‚beträchtliche Schwierigkeiten bei Niederschrift der Musik von Ragas und Raginis sich ergeben, da unser System keine Noten oder Zeichen enthält, die genügend ausdrucksvoll wären, um die fast unmerklichen Erhebungen und Absenkungen der Stimme in diesen Melodien darstellen zu können; dabei ist das Zeitmaass irregulär und gebrochen, die Tonveränderungen (modulations) häufig und sehr wild.'***)

*) Oriental Collections by Sir W. Ouseley.

**) Orchestra [eine Londoner Musikzeitung], March 14 th, 1868.

***) Oriental Collections by Sir W. Ouseley. Herr Clarke hat selber einen indirecten Beweis gegeben von der Schwierigkeit, Hindu-Musik in europäischer Notenschrift darzustellen, nämlich durch das musikalische Beispiel von drei Linien, welches seinem Artikel beigefügt ist, und wir freuen uns dass Herr Aldis unsere Ansicht hierüber theilt.

»So ist denn allgemein zugestanden, dass Hindu-Musik ihrer Natur nach nicht zulässt, durch das europäische System der Notenschrift dargestellt zu werden. Herr Clarke möge nun in seinen angenehmen Visionen die Güte haben, unterstützt von der geschätzten Autorität seiner Fortschrittsfreunde, uns praktisch einleuchtend zu machen, wie das indische System der Notation durch das europäische ersetzt werden könne.

»Wir schliessen mit wenigen Worten, indem wir noch einige Irrthümer musikalischer und persönlicher Art hervor heben, in welche Herr Clarke wohl ohne seinen Willen verfallen ist. Indem er die Frage der Notation erörtert, erwähnt er noch, dass die im Gebrauche befindliche Notenschrift nicht die [alte] bengalische sei, sondern eine Erfindung von vier Jahren, welche von ‚einer kleinen aber reichen Partei in Calcutta' adoptirt wurde. Es thut uns leid bemerken zu müssen, dass unser Kritiker in dieser Beziehung gänzlich im Irrthum ist, oder sich gestattet hat von derjenigen Partei missleitet zu werden, welcher er anscheinend sein kritisches Urtheil ausgeliefert hat. Wenn er die gedruckten Werke seiner Landsleute beachtet hätte, so würde er seinen Irrthum entdeckt haben. Wir nehmen uns die Freiheit, ihm unter andern die Werke von Sir W. Jones über Hindu-Musik zur Durchsicht zu empfehlen. Die im Gebrauche befindliche Notation ist nicht eine vor vier Jahren [d. i. 1870] erfundene, sondern stammt aus einer Zeit vor dem Beginn authentischer Geschichte. Zum Beweise ihres Alters fügen wir das Facsimile einer gedruckten Notationsweise hinzu, die in den ältesten Sanskrit-Schriftzügen geschrieben ist.« (S. 39—41.)

Hier folgt nun in getreuer Nachbildung dasselbe Beispiel, welches Sir William Jones zum Schlusse seiner Abhandlung »Ueber die musikalischen Modus der Indier« mittheilte.*) Jones nennt es den Modus *Vasanti*. Die indischen Notenzeichen stehen hier gänzlich ohne Linien, was unsere oben (s. Nr. 45, Sp. 709) ausgesprochene Ansicht bestätigt, dass ursprünglich überhaupt keine Linien zur Anwendung kamen. Man kann nun weiter vermuthen, die später übliche eine Linie sei erst dann gebraucht worden, als die Zeichen für Tonmodificationen in der Zeitangabe wie in den Intervallen, besonders hinsichtlich der Sruties, sich häuften. Es ist hier nicht der Ort, und wir sind auch nicht vorbereitet, diesen Gegenstand genügend zu behandeln, er sei daher für eine passendere Gelegenheit zurückgestellt.

*) Diese Abhandlung hat Tagore in seiner Sammlung »Hindu Music from various Authors, Part I« (Calcutta 1875) wieder abgedruckt.

Soviel muss aber aus dem Erwähnten schon erhellen, dass Tagore in dieser Sache, also in Sachen seines eignen Alterthums, nur das Wenige beibringen kann, was europäische Gelehrte meistens in flüchtigen Mussestunden beiläufig erforscht haben. Sollte ihm in den beinahe hundert Jahren, welche verstrichen sind seit Jones seine Abhandlung schrieb, nicht ein volleres historisches Material hinsichtlich der indischen Notation und Musikpraxis zu erlangen möglich gewesen sein, wenn er sich ernstlich darum bemüht hätte? Wir werden in späteren Aufsätzen mittheilen, dass ein solches Material wirklich vorliegt, ja dass sogar noch Sänger leben, welche die alten heiligen Gesänge in Sanskrit ihrer Meinung nach genau so absingen, wie es von ihren Vorfahren vor etwa viertausend Jahren geschah. Eine derartige Information hätte ein reicher indischer Fürst (Rajah) wie Tagore muthmaasslich sehr leicht erlangen können, viel leichter wenigstens als europäische Gelehrte, die nur vorübergehend in Indien sich aufhalten und selten die erforderlichen Musikkenntnisse besitzen.

»Auf die persönlichen Fragen wollen wir nicht eingehen — bemerkt Dr. Tagore über Clarke's Spöttereien weiter —, aber wir können Herrn Clarke benachrichtigen, dass die Partei, welche unsere Ansichten in musikalischen Dingen theilt, zahlreich genug ist, um Musiker aller Grade und Richtungen zu umfassen — die Fortschrittspartei natürlich ausgenommen. Im Anhang wird man eine Erklärung finden, in welcher alle hervorragenden indischen und muhamedanischen Musiker der Gegenwart eigenhändig bezeugen, dass sie in dieser Streitsache unserer Ansicht beistimmen. Wir beanspruchen keineswegs besondere Kenntnisse in der englischen [europäischen] Musik zu besitzen — das Wenige, was wir davon verstehen, erstreckt sich vielleicht nicht viel über die Kenntniss der Töne auf einem Harmonium und der Notation. Aber wir haben uns die Mühe genommen, denjenigen besonderen Theil der Musik zu studiren, welcher unser Stolz und Vergnügen ist und über welchen wir hier zu schreiben gewagt haben.

»Zum Schlusse erlauben wir uns die Hoffnung auszudrücken, Herr Clarke werde uns die Gerechtigkeit erzeigen zu glauben, dass wir zu dem, was im Laufe der Controverse unsererseits gesagt wurde, nicht im mindesten durch unfreundliche feindliche Regungen veranlasst worden sind. Was uns am meisten betrübt, ist dies, dass ein Mann von Herrn Clarke's Gelehrsamkeit, wissenschaftlicher Bildung, natürlicher Begabung und hohem Charakter in diese Discussion den Parteigeist von Solchen eingeführt hat, die unfähig sind das zu verstehen, worüber sie schreiben, und welche ihn zum Darsteller ihrer schiefen Ansichten und Missverständnisse gemacht haben. Wenn dieser Aufsatz Herrn Clarke zeigt, dass wir, indem wir unser nationales System vertheidigen, lediglich der Vernunft, Wahrheit und Geschichte folgen, so werden wir uns für reichlich belohnt halten.« (S. 43.)

Die letzten Blätter der Broschüre enthalten die bereits erwähnten Zeugnisse indischer Musiker; die Hindu füllen drei Seiten in bengalischer, die Muhamedaner sechs in arabischer Sprache.

Vielfach musste es im Laufe der Discussion den Anschein gewinnen, als sei dieser musikalische Streit ähnlich dem religiösen, der oft zwischen christlichen Missionaren und indischen Brahminen stattfindet — ein Streit um Dogmen ohne Ende und ohne Einigung. Aber die Sache liegt hier doch schon etwas anders. Die zum Schlusse und mehrfach vorher mit entschiedenster Abneigung erwähnte böse Fortschrittspartei, als deren Sprecher Clarke (der Oberschulinspector in Calcutta ist) hingestellt wird, zeigt deutlich genug, dass selbst unter Rajah Tagore's Landsleuten die abendländisch-musikalischen Ideen schon weithin Wurzel gefasst haben. Wir wollen gern glauben, dass die ersten Früchte davon nicht sehr anmuthig sind; aber das ist bei allen Neuerungen der Fall, die in grosse Massen dringen. Früher oder später wird eine Klärung eintreten, und schon jetzt ist die Sache soweit gediehen, dass Dr. Tagore's Dogmen keine Aussicht mehr haben, auf die Dauer von seinen Landsleuten allgemein angenommen zu werden trotz der Unterstützung, welche sein Conservatorium ihnen gewährt. Das unermüdlich von ihm gepredigte Dogma, nach welchem jede Nation ihre eigene Notenschrift hat und für alle Zeit festhalten muss, ist angesichts der ganzen Entwicklung einfach unmöglich. Die Musikschrift beansprucht dieselben Rechte, welche der Sprachschrift bereits überall eingeräumt sind. Auch in der Sprache finden sich bei den verschiedenen Völkern ebenso grosse Abweichungen, wie in der Musik. Nicht zwei Völker sprechen die Vocale gleich aus; die Verschmelzung der Laute ist oft so eigenthümlich, dass sie durch unsere Schriftzeichen nur höchst unvollkommen angegeben werden kann. Dennoch hat dieses nicht verhindern können, das europäische Alphabet als allgemeine Sprachschrift zu verwenden. Selbst bei denjenigen Nationen, welche in Folge alter Cultur eine ausgebildete Schrift besitzen, macht sich unser Alphabet mehr und mehr geltend. An der Einführung unserer Musikzeichen hängt aber noch etwas ganz anderes. Sie wollen nicht nur — so gut es eben geht — diejenige Musik darstellen, welche bei den betreffenden Nationen bereits seit langer Zeit im Gebrauche ist, sondern sie wollen auch die unerschöpflich reiche Welt unserer Tonkunst denen vermitteln, die sie noch nicht kennen. Und zwar nach zwei Seiten hin, theoretisch und praktisch. Unsere Musikwerke sind allen Aussenvölkern etwas völlig Neues, weil sie auf einem Grunde ruhen, den die alten Völker bisher nicht gefunden haben, nämlich auf dem Grunde harmonischer Mehrstimmigkeit: und die musikalische Theorie liefert nun den Beweis, dass gerade diese harmonischen Bildungen den Naturgesetzen des Tonreiches am genauesten entsprechen. Durch diese vereinte Macht ist die europäische Musik mit allem, was daran hängt, unwiderstehlich geworden und wird sich geltend machen gleich den Naturwissenschaften, mechanischen Erfindungen, Eisenbahnen u. dergl. Selbst der Verbreitung einer Universalsprache wird sie voraus eilen.

Es ist recht sehr zu bedauern, dass schon in den ersten Jahren nach der Gründung der bengalischen Musikschule dieser Streit um die Notation ausbrach, oder vielmehr, dass derselbe in der geschilderten Weise geführt wurde. Weil von den Streitenden eigentlich niemand völlig competent zum Urtheilen war — auch Rajah Tagore nicht —, so hätte man den friedlich ausgleichenden Mittelweg beschreiten sollen, eine Commission zu ernennen, welcher sämmtliche Notationsfragen zur Durcharbeitung überwiesen wären. In Wirklichkeit liegt hier weiter nichts vor, als einzelne Schwierigkeiten, und es war nicht weise, daraus einen grossen Principienstreit zu machen. Der Nachtheil davon hat sich bereits bei Tagore's Conservatorium geltend gemacht, was wir aus einem demnächst folgenden Berichte über diese Anstalt ersehen werden. *Chr.*

Zur Lehre von den Cadenzen.

I.

Wenn ich im Artikel zum Quintenverbot nachgewiesen, dass es ein psychisches Moment sei, das sich in der Melodie geltend mache, die in Gegenbewegung auftrete, so kann füglich die Cadenz nur als Abschluss dieser Bewegung betrachtet werden.



Wie Beispiel 2. nichts anderes ist als die melodische Veränderung von 1., wo sich die Stimmen kreuzen, während durch Umkehrung bei 2. der »*cantus firmus*« quasi der Scala die Unterstimme behält, so ist 3. und 4. nichts anderes als die rhythmische Completirung der Scala mittelst Cadenz, jede Cadenz somit das Resultat der beiden Tetrachorde, woraus die Scala besteht, der Anfang ist gleich dem Ende, somit auch das Ende gleich dem Anfang, ob wir nun Beispiel 3. u. 4. als Abschluss der beiden Tetrachorde, oder als einfachste Cadenz betrachten. In dieser perfecten Cadenz, bestehend aus drei Momenten gilt uns der Ausgangspunkt, ob Einklang ob Octave, als Consonanz, als Befriedigung, die aus dem zweiten Momente als dritte, als Ruhepunkt hervorgeht; das zweite Moment, das zwischen beiden als Gegensatz der beiden 1. und 3. sich zeigt, kann deshalb nicht Consonanz sein wollen, denn es besteht aus dem Hauptleiteton *h* (7) und der zweiten Stufe *d*, und doch gilt dieser Gegensatz zur Tonica von den ältesten Zeiten an bis in die Gegenwart als Consonanz, weil beide Töne zusammen eine grosse Sext oder kleine Terz bilden.

Obschon »Ohrenconsonanz«, können jedoch nach meinem Dafürhalten beide Töne nur in einem höheren Sinn dissoniren, denn sie wollen ja erst ihre Befriedigung erreichen, indem sie in das erste Moment, identisch mit dem dritten zurückkehren. Wenn wir also sehen, wie sich auf die einfachste Weise die Cadenz resp. das dissonirende zweite Moment aus dem dritten Ton, dem Leiteton des zweiten Tetrachords *h*, der aufwärts strebt, und aus dem zweiten Ton des ersten Tetrachords *d*, der abwärts strebt und somit auch als dritter erscheint, sonach eigentlich aus zwei Leitetönen zusammensetzt, so kann trotz nicht zu verkennender Ohrenconsonanz (als Sexte oder Terz) der beiden Töne, dies doch nur eine Dissonanz sein wollen.

Selbstverständlich übersetzt sich Dissonanz nicht mit »Uebelklang«. Wenn aber, diatonisch gedacht, $d = 2$ und $h = 7$ ist, so sind es zunächst diese Zahlen, die uns in die Augen fallen müssen, auf ihnen allein liegt das eigentliche Schwergewicht, denn sie geben hervor aus der Tonica *C*, die wir als I gesetzt haben, $d — h = 2 — 7$ sind die absoluten Intervalle von *C* I, während sie zufällig unter sich eine kleine Terz oder grosse Sext ausmachen.

Wir müssen aber wohl unterscheiden zwischen diesen zweierlei Intervallen, und das Schwergewicht nicht auf das zufällige, sondern auf das absolute Intervall fallen lassen, wenn wir anders endlich zu einer einfachen rationellen Tonlehre gelangen wollen.

Wenn also Herr G. v. Tucher in seinem Aufsatze »Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts« Jahrg. 1872 Sp. 350 d. Bl. uns Aufschlüsse giebt über die Anschauungen dieser Zeit, wo noch kein Generalbass existirte, so sehen wir jedoch aus den dort gebrauchten Worten, dass diese Anschauung wenigstens besser war, als die des jetzt noch geltenden Generalbasses, wenn gleich dort auch noch nicht das Richtige, weil Einfachste getroffen ist, weil eben damals ebenso wenig wie jetzt die Nothwendigkeit erkannt wurde, dass ein Unterschied gemacht werde zwischen absolutem und zufälligem Intervall.

Das letztere ist ja erst das Product zweier verschiedener Stimmen; $h — d = 7 — 2$ oder $d — h = 2 — 7$ erzeugen eine zufällige Terz oder Sext, eine Nebensache, die sich ergiebt, wenn wir von *h* nach *d*, oder von *d* nach *h* aufwärts zählen. Wir haben aber zunächst von *C* I aus zu zählen, und da finden wir *d* als 2 und *h* als 7, oder als die absoluten Intervalle von *C* I.

Nach unserer Anschauung kann also das passive dissonirende zweite Moment dieser zweistimmigen Cadenz laut seinen absoluten Intervallen nur die diatonischen Zahlen tragen, die ihm die Tonica *C* I dictirt:

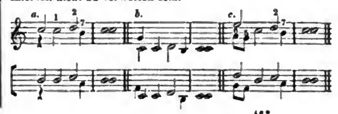
I	2	I		I	7	I
c	*d*	*c*		*c*	*h*	*c*
c	*h*	*c*		*c*	*d*	*c*
I	7	I		I	2	I

Nun vergleiche man die Worte unserer alten Theorie, ob sie um vieles besser sind als unser Generalbass, wenn es dort heisst, wie folgt:

»Eine jede Cadenz wird wenigstens von zwei Stimmen ausgeführt, deren eine, wenn die Cadenz eine eigentliche und vollkommene ist, cadenzirt, d. h. eine Tonstufe ab-, dann eine solche wieder aufsteigt, also stets aus mindestens drei Tönen besteht, die andere aber entweder in stufenweiser Gegenbewegung — erste Form — oder in Sprüngen fortschreitet — zweite Form. Andere diesen zweien beigefügte Stimmen dienen blos zur Ausfüllung und können einen von der Cadenz jener zwei Stimmen gar nicht berührten Gang einschlagen, nur müssen sie mit denselben consoniren, können auch selbst ganz oder mitten in der Cadenz pausiren. Eine jede vollkommene Cadenz schliesst im Einklange oder in der Octave, auch Quintdecime.

»Erste Form mit stufenweiser Gegenbewegung der zweiten Stimme, wenn sich die Cadenz im Einklange endigt. Bei der *clausula simplex* durchschreitet die cadenzirende Stimme ab- und aufwärts den halben Ton, die zweite Stimme hat auf der ersten Note eine beliebige vollkommene oder unvollkommene Consonanz, auf der zweiten die kleine Oberterz, und vereinigt sich auf der dritten Note eine ganze Tonstufe abwärts schreitend auf dem guten Takttheile mit der ersten Stimme im Einklange.«

Wenn wir dagegen uns vergegenwärtigen, wie mit unserer Anschauung mit Hülfe des bedeutsamen Begriffes vom absoluten Intervall sich die Sache auf die einfachste Weise begründen und erklären lässt, so dürfte unsere neue Lehre vom absoluten Intervall nicht zu verwerfen sein.





»Bei der *clausula formalis*, von der die Theoretiker sagen, dass keine derselben zierlich und schön sei, wenn sie ohne Dissonanz gebildet ist, tritt die cadenzirende Stimme mit einer Synkope auf, auf welcher in kurzer Note der halbe Ton folgt. Die andere Stimme bildet zuerst eine vollkommene oder unvollkommene Consonanz, sodann mit dem zweiten Theil der synkopirten Note eine Secunde, durch welche sich bei dem Abwärtsschreiten der ersten Minima (hier Viertel) die kleine Terz bildet, worauf sich beide Stimmen und zwar stets auf dem Niederschlage der Battute im Einklange vereinigen.«

Wenn die Dissonanz eine Zier und Schönheit genannt werden kann, was jedermann gern unterschreibt, weshalb es unbegreiflich ist, wie man je von »Uebelklängen« sprechen konnte, so liesse sich von obigen Beispielen behaupten, dass jede zufällige Secunde vor dem Leitetone die eigentliche Dissonanz das zweite Moment nur verschärfen müsse. Zur Dissonanz des zweiten Moments gesellt sich also noch die Ohrendissonanz einer Secunde, bevor die zufällige Terz *h*-*d* als das zweite dissonirende Moment erscheint, obschon unter *a.* und *b.* der Ton *d* die wirkliche absolute Secunde von *C* I ist.

Unter *c.* erscheinen *a* und *g* als absolute Intervalle 6 und 5 von *C* I (also als Consonanzen), während sie zur Oberstimme, der Terz *e* als zufällige 5 und 6 anzusehen sind; unter *d.* erscheinen *a*, *h*, als absolute 6, 7 von *C* I, während sie von *e* als 6, 5 zufällig zu betrachten wären; unter *e.* erscheinen zufällige Sexten, während 3, 2 die Unterstimme bilden; unter *f.* springt die Quarte *f* nach *C* I, während die untere zu *c* eine zufällige Quinte bildet, die durch den Sprung nach *d* 2 jetzt zufällige Septime wird, worauf als Cadenz die zufällige Sext *d*-*h* erfolgt. Unsere Zahlen betonen somit stets nur das a b s o l u t e Intervall, weil das wirkliche Schwergewicht nur allein auf ihm ruht. Es handelt sich also nicht blos um eine vereinfachte erleichterte und erleichternde Neuschrift, sondern vielmehr um eine vereinfachte Theorie durch Aufstellung des a b s o l u t e n Intervalls.

II.

Wir haben oben in der gewöhnlichen Form der einfachen zweistimmigen Cadenz gefunden, dass die beiden Stimmen nichts anderes sind als Leitetöne *h* (7) und *d* (2) auf- und abwärtsgehend, von denen die Septime dem zweiten, die Secund dem ersten Tetrachord angehört.

Vergleichen wir damit die sogenannte p h r y g i s c h e Cadenz, die auf der Terz der Tonica *C* also auf *E* vorkommt, so erscheinen die zweistimmigen Factoren als eben solche Leitetöne zu der Terz *E*, nur mit dem Unterschiede, dass als Gegensatz zu voriger Cadenz der aufwärtsgehende Leiteton einen Ganzton beträgt (kleine Septime), während der herabgehende eine kleine Secunde ausmacht. Beide Cadenzen sind also Gegensätze. Denken wir uns beide drei- und vierstimmig.

1. 2. 3.



Was die Beispiele 1. 2. 3. für *C*, sind *a.* *b.* *c.* für seine Terz *E*, die eine Art abhängige Vasall-Tonica repräsentirt, sie fühlt sich als Aftertonica *quasi*, obwohl sie nicht aufhört die Terz zur Tonica *C* zu sein, nachdem die phrygische Scala folgendermaassen lauten müsste:

e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
1	♭2	♭3	4	5	♭6	♭7	1.

Unter *d.* stünde sie mit ihren »leitereigenen« Intervallen auf ihrem Eigenthum; *fis*-*dis* = 2 — 7 wären ihre correcten Leitetöne analog wie *d* — *h* = 2 — 7 es sind für *C*.

Nun leiht aber in aller Freundschaft die Tonica *C* ihre Quarte *f* als kleine Secunde der Hilfs- oder Aftertonica *E* (ihrer Terz) und ebenso ihre Secunde *d*; während also *f* als scharfer Leiteton herab geht nach *E*, geht *d* als kleine Septime hinauf als stumpfer Leiteton. Das Verhältniss beider Töne zu einander ist wieder nur: *f*-*d* eine zufällige Sext, oder *d*-*f*, eine zufällige kleine Terz, obschon ihre a b s o l u t e n Intervalle in den Zahlen ♭2—♭7 / *f* — *d* liegen.

Gewöhnlich wird diese Cadenz in ihrem zweiten passiven dissonirenden Moment dreistimmig gebraucht laut *b.*, aber meist vierstimmig aufgelöst: *f* *a* *d* (♭2 4 ♭7) = *e* *gis* *h* *e* (1 3 5 1), indem die zufällige Terz *a*, recte die Quarte als verdoppelt gedacht auf und ab nach *gis* und *h* schreitet. Wir sehen aber wieder trotz anscheinender Consonanz (Ohrenconsonanz), dass der Effect ein ganz anderer ist, wenn auf *f a d* der E dur-Dreiklang folgt, als wenn »normal« die Tonica *C* erfolgt wäre, schon ob der beiden Leitetöne. Es kann somit der phrygische Tonschluss auf der Terz der Tonica als der älteste »Trugschluss« angesehen werden.

Vierstimmig betrachtet laut *c.* sehen wir, dass die Tonica *C* ihren Leiteton *h* der Tonica *E*, resp. ihrer Terz, als Quinte leiht. *f* *a* *h* *d* (♭2 4 5 ♭7). Wir zählen aber nicht von dem zufälligen Basstone *f* aus die zufällige Terz *a*, und den zufälligen Tritonus *h*, und die zufällige Sext *d*, sondern wir zählen von *E* aus, d. i. der neuen Tonica, a u f d i e w i r d i e s e n V i e r k l a n g b e z i e h e n w o l l e n. Das eben ist der grosse Unterschied zwischen unserem a b s o l u t e n Intervall und dem zufälligen des Generalbasses, der stets von dem jeweilig untersten Ton aus zählt. Dieser Accord kann uns keine Umkehrung des »Stammaccords« *H d f a* sein, auf der VII. Stufe von *C*, ein »Septaccord«, oder auf der II. Stufe von *a*, womit nichts bewiesen oder begründet wäre, sondern er ist laut unseren Zahlen ein dissonirender Vierklang bezogen auf *E*, der Terz von *C*. Würden wir E-dur als Dominante von A-moll fassen wollen, so hörte er auf der phrygische Tonschluss zu sein, er wäre noch abhängiger als zuvor, denn es wäre die Tonica *C* ignorirt, dafür wäre A-moll eingetreten, und unser dissonirender Vierklang müsste statt auf *E*, jetzt auf *a* bezogen folgende Zahlen tragen:



Laut *a.* und *b.* haben wir den phrygischen Tonschluss vor uns, denn wir begeben uns gleich wieder nach *C* zurück, die frühere Tonica tritt wieder in ihre Rechte, *e* wird wieder Terz und bleibt oben liegen, während der Bass den Terzensprung nach *C* macht; die frühere Quint *h* wird wieder Leitton von *C* und geht ganz gehorsam nach *C*; der Ton *gis*, der gar nicht in *C* »zu Hause« ist, der aber in *C* die kleine Sexte *as* wäre, steigt herab nach *g* in die Quinte. Unter *b.* ist die chromatische Bezifferung; zugleich ist unter *x.* die Wandlung der absoluten Intervalle von E-dur nach C-dur; in diesen zwiefachen Zahlen liegt so recht deutlich der Wille des Tonsetzers ausgedrückt, die zweiten Zahlen gelten nur im Hinblick auf die neue Tonica *C* als deren absolute Intervalle, da wir nach *C* wollen. Unter *c.* und *d.* in zweierlei Bezifferung (*d.* nämlich chromatisch) ist der Wille des Tonsetzers ein anderer, darum wandeln sich bei zufällig gleicher äusserer Form die absoluten Intervalle dieser vier Töne *d f a h* in die der Tonica *a*. Deshalb genügt in kürzester Weise nur eine einzige Ziffer (ob diatonisch, ob chromatisch gezählt), um den Willen des Tonsetzers kund zu geben.

$\frac{d\ f\ a\ h}{I}$ beweist, dass dies der Vierklang der Unterdominante von A-moll ist, während $\frac{d\ f\ a\ h}{IV}$ den phrygischen Tonschluss bezeichnen würde. Diese einzelnen Zahlen schliessen die absoluten Intervalle der anderen drei Töne in sich, während der Name »Quintsextaccord« mich nicht aufklärt, wohin dieser Vierklang bezogen werden will. Der phrygische Tonschluss kann aber auch auf mechanisch einfache Weise so gefasst werden: Man nimmt den Molldreiklang der II. Stufe einer Tonart und lässt ihn eine ganze Stufe aufwärts nach III. gehen, bei Beobachtung der Gegenbewegung.

Es ist aber wohl ersichtlich, dass diese mechanische Art, sich Tonverbindungen zurecht zu legen, keineswegs hinanreicht an das psychische Moment, das im absoluten Intervall verborgen liegt; dieser Mechanismus hat ja von jeher geherrscht, und verlangte eine Erklärung und Begründung; soll aber unsere Theorie eine einfache rationelle werden können, so müssen wir vor allem die Bedeutsamkeit des absoluten Intervalls erfassen, der psychologischen Seite unserer Tonwelt, die bisher immer nur ignorirt wurde.

H. J. Vincent.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Violoncell mit Clavier.

Asger Hamerik. Concert-Romanze für Violoncell und Orchester oder Pianoforte. Op. 27. Pr. mit Orchester Partitur 2 *M*, mit Pianoforte 2 *M*. Offenbach a. M., Joh. André.

Die Bezeichnung »Concert-Romanze« könnte glauben machen, als diene das Stück vorwiegend virtuosen Zwecken; dem ist jedoch nicht so. Nur einzelne Figuren oder Läufe erinnern an den Virtuosen, sonst ist einfach ruhiger Gesang vorherrschend, und so haben wirs gern. Gut harmonisch und ansprechend melodisch wird die Romanze bald genug Verehrer finden unter den Violoncellisten, und wir können diese nur ermuthigen, sie zu spielen. Das begleitende Orchester besteht aus dem Streichquartett, den Holzbläsern, zwei Hörnern und Pauken und deckt nirgend das Soloinstrument. Aber auch mit Clavierbegleitung wird das Stück seine Wirkung nicht versagen.

Wilhelm Fitzenhagen. Leichte Variationen (für junge Violoncellisten) in der ersten Position im Umfange einer Octave über ein Original-Thema für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 25. Pr. 2 *M* 50 *Pf*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die Variationen sind niedlich. Weiss der jugendliche Spieler nicht, was er dem lieben Papa zum Geburtstag vorspielen soll, so verweisen wir ihn auf dieses Opus, dessen Vortrag, natürlich leidlich gelungener, ihm ohne Zweifel ein gut Stück Torte und eine Tasse Chocolade oder ein Glas Wein, wenn nicht gar alles zusammen eintragen wird.

Ingeborg von Bronsart. Notturno Op. 13 (Pr. 2 *M*), **Elegie** Op. 14 (Pr. 1 *M* 75 *Pf*), **Romanze** Op. 15 (Pr. 2 *M*) für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wenn die Kunst von den Componistinnen auch keinen erheblichen Gewinn zieht, so hat sie doch auch nichts von ihnen zu befürchten, zumal ihrer nur wenige an der Zahl sind. Schreiben sie, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist und drängen sie sich nicht eitel vor, so kann man sie ruhig gewähren lassen und ihnen das Componirvergnügen gern gönnen. Wenn nun eine liebenswürdige und für die Kunst begeisterte Dame, die noch dazu eine vorzügliche Spielerin ist wie Frau von Bronsart — als Fräulein Ingeborg Stark erwarb sie sich derzeit einen wohlbegründeten Ruf als Pianistin — mit Compositionen hervortritt und mit Widmung derselben bedeutenden Künstlern, wie z. B. Cossmann und Lindner, ihre Huldigung darbringt, so möchten wir den Kritiker sehen, der nicht geneigt wäre, in Liebenswürdigkeit mit der Verfasserin zu wetteifern und ein Auge zudrückend Gutes in ihren Sachen aufzusuchen. So sagen auch wir von den drei Solostücken: Notturno, Elegie, Romanze, dass sie recht liebenswürdiger freundlicher

Natur sind, von dem Talent ihrer Verfasserin Zeugniss ablegen und gespielt zu werden verdienen. *Frdk.*

Instructives für Violoncell.

Carl Schröder. Achtzehn Etüden für Violoncell ohne und im Daumenaufsatz. Eingeführt am königl. Conservatorium der Musik in Leipzig.
Op. 44: 9 Etüden ohne Daumenaufsatz (*M* 3,20),
Op. 45: 9 Etüden im Daumenaufsatz (*M* 3,20).
Offenbach a. M., Joh. André.

Auch ohne unsere Empfehlung werden die Etüden des in seinem Fache ausgezeichneten Herrn Schröder ihren Weg finden. Beschränken wir uns deshalb auf einfache Anzeige derselben und fügen zum Ueberfluss hinzu, dass sie vorzüglich instructiv sind. Wie auf dem Titel bemerkt, sind sie am Leipziger Conservatorium eingeführt; Violoncell-Lehrer und -Schüler dürfte dies um so geneigter machen, nach ihnen zu greifen. Zur Orientirung mag noch bemerkt sein, dass die Etüden nicht begleitet sind. *Frdk.*

Für Clavier und Violine.

Amanda Maier. Sechs Stücke für Clavier und Violine. Preis 6 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Indem wir uns auf das beziehen, was wir bei Anzeige der drei Violoncellstücke von Frau Ingeborg von Bronsart im Allgemeinen bemerkten, geben wir auch Fräulein — oder Frau? — Maier's clavieristisch-violinistischer Gabe eine gute Censur, ja wir gehen noch einen Schritt weiter, indem wir sagen: sie könnte recht gut von einem Manne herrühren, die Gabe nämlich. Die Compositionen machen ihrer Solidität wegen einen guten Eindruck, sind geschickt gemacht und meist hübsch erfunden, leiden auch nicht an dem Fehler der Sentimentalität, der componirende Damen gar leicht verfallen. Wir würden der jedenfalls talentvollen Dame noch mehr Schönes sagen, wenn wir nicht besorgten, dass es sie eitel machte. Nur soviel noch, dass das dem letzten Stück verliehene Colorit — schwedisch — dasselbe ganz interessant macht, sowie dass überhaupt alle sechs nicht gar schwierige Stücke sich hören lassen können.
Frdk.

Die Prüfungen des Conservatoires in Paris im August 1879.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Wir müssen mit dem Gesang beginnen. Die Sänger sind selten, und nichts ist interessanter, als zu sehen, wie diejenigen beschaffen sind, welche die Stelle der abgehenden einnehmen. Unter den neu Erschienenen, Männern und Frauen, kennen wir schon einige, die wir in jenen Concerten gehört haben, wo sich die Hauptvertreter, die Sterne oder Berühmtheiten ziemlich selten machen, selbst wenn es sich um die Aufführung irgend eines Meisterwerkes handelt. So war es, als Herr Pasdeloup und dann Herr Colonne den glücklichen Gedanken hatten (es sind nun drei Jahre), uns »Faust's Verdammniss« von Berlioz vollständig zu Gehör zu bringen, ein Eleve des Conservatoires, Herr Talazac, der zuerst die Rolle des Faust sang. Er vervollkommnete sich dabei allmälig und bekundete so ausgezeichnete Eigenschaften, dass sich die Directoren der damals bestehenden drei Bühnen um ihn rissen. Den Sieg trug Herr Vizentini davon. Als das Missgeschick des Herrn Vizentini den Fall des Théâtre-Lyrique herbeiführte, gelangte er in die praktische Hand des Herrn Carvalho, und wenn ihn die grosse Oper sich jetzt wieder aneignen wollte, so könnte sie ihn nicht nehmen, indem das neue Bedingnissheft eine Klausel enthält, die dem gegenwärtigen Director eine seinen Vorgängern eingeräumte Befugniss entzieht: ihr Gut zu nehmen, wo sie es finden, selbst bei dem Nachbar. Mag auch Herr Talazac noch so sehr die Stimme und den Zuschnitt eines Tenors der grossen Oper besitzen, er ist bei der Opéra-Comique und wird dort bis zum Ablaufe seines Engagements bleiben. Wie man sagt, bezieht er jetzt ein Gehalt von 50,000 fr. Es ist dies ein artiger Zehrpfennig für einen Künstler, der vor zwei Jahren aus den Händen seines Lehrers hervorgegangen ist. Herr Talazac denkt wohl daran, nicht dort zu bleiben. Muss er denn nicht für die Zukunft sorgen, an die stets allzu nahe Zeit, wo die Stimme abnimmt und dann gänzlich schwindet? So wollte es auch der Zufall, der zuweilen die überraschendsten und lehrreichsten Wirkungen hervorbringt, dass sich jüngst in einem Badeorte zwei Tenore trafen, von denen der eine auf dem Weg zum Ruhme, und der andere, obwohl noch jung, am Ende seiner Erfolge sich befindet. Dieser, nachdem er die ganze und die halbe Welt mit dem Lärm seiner Erfolge erfüllt, nachdem er sich auf den grössten lyrischen Bühnen und mit einem Glück ohne Gleichen in den aufreibendsten Rollen producirt hat, geht nun für die Bagatelle von 100,000 fr. nach Amerika, um dort in Gesellschaft einer Schauspielerin der Variétés in der Operette aufzutreten! Er war der grosse und wird nun der kleine Faust sein; er wird nun Fortunio und Blaubart sein, nachdem er vorher Raoul und Romeo war!

Sic transit gloria mundi! Begrüssen wir daher die, welche in die Carrière eintreten, um ihre ersten Lorbeern zu pflücken. Es sind dies Herr Villaret, Eleazar's Sohn; Herr Mouliérat, Herr Séguin, Herr Carroul, Herr Belhomme und Herr Dubulle, welche gegenwärtig triumphiren. Herr Dubulle hat eine köstliche Bassstimme, voll, kräftig, von bewunderungswürdigem Timbre, und er weiss sie zu gebrauchen. Er hat jedoch, nachdem er allerdings mit zweifelhafter Reinheit die Arie aus der »Sicilianischen Vesper« gesungen, im Gesange nur ein erstes Accessit erlangt; allein die Art und Weise, wie er zwei Scenen aus »Robert« und aus »Faust« sang, hat ihm einstimmig und unter Sanction des Auditoriums, das ihm stark applaudirte, einen ersten Opernpreis eingetragen. Mephistopheles und Bertram, das sind zwei Rollen, wozu er die physischen Eigenschaften besitzt und in welchen er ganz gewiss reussiren wird. Er ist ein Schüler des Herrn Ohin. Der zweite Preis wurde zwischen den Herren Carroull und Mouliérat getheilt; dieser ein Schüler des Herrn Barbot. Herr Villaret, ein ausgezeichneter Musiker, jedoch mit unzureichenden Mitteln begabt, hat nur für die komische Oper concurrirt, wofür ihm der erste Preis gleichzeitig mit Herrn Mouliérat zu Theil wurde. Ohne mich länger bei einer Nomenclatur aufzuhalten, die, um vollständig zu sein, lang sein müsste und welche die Journale schon veröffentlicht haben, glaube ich im Ganzen sagen zu können, dass die Prüfung der Männer jener des vorigen Jahres höchstens gleich kam, und vielleicht mit Ausnahme des Herrn Dubulle, keine exceptionellen Resultate geliefert hat. Jene der Damen hat kaum andere hervorgehoben als Mlle. Coyon-Hervix, Janvier, Brute, alle drei Gesangsschülerinnen des Herrn Saint-Yves, und Mlle. Griswold, eine junge Amerikanerin, welche mit einer sehr schönen Sopranstimme begabt ist, die sich aber mit der Vocalisation nicht befasst, obwohl, wie ich fürchte, ihr Professor Barbot nicht dieser Meinung ist.

Von den Damen erhielt keine einen grossen Opernpreis. Ein solcher hätte ohne allzu viel Galanterie von Seite der Jury der Mlle. Coyon-Hervix zuerkannt werden können, einer sechzehnjährigen Alboni, wie sie einer meiner Collegen nannte; allein man wollte diese junge Person noch ein Jahr länger im

Conservatoire behalten, um sie in ihrer Kunst vollständig auszubilden, weshalb man sie nicht concurriren liess. Eine Arie aus dem »Glöcklein des Eremiten« hat der Mlle. Coyon-Hervix den Preis der Opéra-Comique eingetragen. Es ist nun Zeit, die Frage aufzuwerfen, ob sie Rose Friquet oder Julie sein soll. Allein ich denke, dass hierüber niemand im Zweifel sein kann, und dass man beim Wiederbeginn der Klassen Mlle. Coyon-Hervix mit dem einzigen Repertoire vertraut machen wird, das ihrem drastischen Talente und der Natur ihres Organs zukommt.

Indem ich von den Sängern zu den Pianisten übergehen will, merke ich, dass ich unter den glücklichen Concurrenten den Herrn Lamarche zu nennen vergessen habe. Dieser junge Eleve, der dem Herrn Obin wie dem Herrn Roger Ehre macht, bekam ein erstes Accessit im Gesang und ein solches in der grossen Oper. Seine Tenorstimme ist nicht sehr umfangreich, sie hat jedoch in der Mittellage etwas verschleierte, übrigens sehr reizende Töne. Herr Lamarche hat das *Andante* der »Freischütz«-Arie mit Geschmack gesungen, und in dem *Allegro* viel Feuer entwickelt; ich muss ihm nur ein leichtes Meckern zur Last legen, das er hoffentlich ablegen wird.

Vierzehn Herren und drei und dreissig Damen haben auf dem Piano concurrirt. Ich will die Zeit nicht damit verlieren, nachzuforschen, ob das eine Gesammtzahl ist, welche die des Vorjahrs übersteigt. Ich weiss nur so viel, dass vierzehn und drei und dreissig sieben und vierzig giebt, und dass es enorm ist, den bereits vorhandenen Pianisten noch sieben und vierzig weitere hinzuzufügen. Dagegen fanden sich nur fünf Concurrenten für die Harfe. Ich begreife nicht, dass man nicht mehr dafür thut, um zur Erlernung dieses edlen und poetischen Instruments aufzumuntern. Dasselbe hat schon seit einigen Jahren einen sehr wichtigen Platz in unseren Orchestern eingenommen. Man schreibt gegenwärtig nicht mehr die kleinste Cantate, ohne mindestens deren zwei zu verwenden, und wir werden es in nächster Zukunft erleben, dass je nothwendiger die Harfenspieler sein werden, desto weniger deren zu finden sind. Von den fünf Eleven, welche dieses Jahr aus der Classe des Herrn Prumier concurrirt haben, wurden drei prämiirt; Mlle. Gutzwiller mit dem ersten Preise, die Herren Lannois und Lefebure mit einem ersten und zweiten Accessit.

Also für das Piano haben sieben und vierzig Eleven beiderlei Geschlechts concurrirt! Wenn man dieser Zahl die sieben und sechzig Eleven der von Herrn Descombes und den Mmen. Réty, Chené und Tarpet geleiteten Vorbereitungsclassen hinzurechnet, so sind es einhundert und vierzig, welche sich dann herausstellen.

Unter den Herren war die Classe des Herrn Marmontel die zahlreichste und auch die am meisten prämiirte. Sie errang drei Preise und zwei Accessits. Ein erster Preis und ein erstes Accessit wurde der Classe des Herrn Georges zugewendet.

(Schluss folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* Friedrich Gernsheim hat ein Violinconcert vollendet.

Ueber die Differenzen zwischen Stockhausen und J. Raff versendet der erstere zur Aufklärung einen lithographirten Brief, den wir seines merkwürdigen Inhalts wegen hier vollständig mittheilen.

»Geehrter Herr!

Es cursiren in hiesiger Stadt so verschiedene, unliebsame Gerüchte über mein Ausscheiden aus dem Hoch'schen Conservatorium, dass ich es meiner Künstlerehre schuldig bin ein Wort darüber, wenigstens bei den Fachgenossen, verlauten zu lassen.

Die Einen sagen: »Stockhausen hat seine Pflicht nicht gethan.« Solche wissen von meiner Thätigkeit am Conservatorium nichts. »Im Gegentheil«, meinen Andere, »Stockhausen hat seine Pflicht als »erster Gesanglehrer« zu gewissenhaft erfüllt, und das ist den Herren Hülfslehrern unbequem geworden.« Die Zweiten kommen der Wahrheit näher; es wird sich aber gleich zeigen, dass auch die Empfindlichkeit der Herren Hülfslehrer Fenn und Fleisch zu entschuldigen ist. Der Conflict ist nach meiner Ueberzeugung lediglich dadurch entstanden, dass die Verträge, welche mit mir und den Herren Hülfslehrern abgeschlossen worden sind, durchaus nicht übereinstimmen.

Paragraph 3 meines, von Herrn Director Raff allein unterzeichneten Contractes sagt wörtlich: »Herr J. Stockhausen verpflichtet sich den Unterricht der Hülfslehrer in seinem Sinne zu »regeln und zu beaufsichtigen, sowie auch die Chorklasse zu über»wachen. Die Leitung öffentlicher Choraufführungen, welche vom »Conservatorium ausgehen, fällt Herrn J. Stockhausen zu.«

Jedermann, der diesen Paragraphen liest, wird denselben nur so verstehen können, dass der Gesangunterricht unter meine alleinige Leitung gestellt werden sollte, dass die Hülfslehrer meinen Anweisungen Folge zu leisten hätten. Wie steht es nun aber in Wirklichkeit damit?

Als ich in diesen Tagen den Herren Fenn und Fleisch Paragraph 3 meines Contractes zu lesen gab, versicherten mich Beide **auf ihr Ehrenwort**, dass sie contractlich als Lehrer, also selbständig engagirt sind; dass das Wort »Hülfslehrer« in ihren Contracten absolut nicht vorkommt.

Diese Thatsachen genügen, um den Nachweis zu liefern, dass Unzuträglichkeiten früh oder spät unvermeidlich eintreten mussten. Es wird hiernach Niemanden wundern, dass Herr Director Raff die Contracte des »ersten Gesanglehrers« und der soi-disant Hülfslehrer mit einem Male kündigte. Meine Forderung von zwei Mal 30 Minuten Gesangunterricht per Woche für meine Schüler, meine Weigerung ungenügend vorbereitete Zöglinge in meine Classen aufzunehmen, schienen ihm nur ein willkommener Vorwand gewesen zu sein. Ich erhielt auf meine Vorschläge keine Antwort, sondern — die Kündigung; sie lautet:

»Nachdem ich zu der Ueberzeugung gelangt bin, dass eine ge»deihliche Entwickelung des Gesangunterrichtswesens in der »meiner Leitung anvertrauten Anstalt unter den gegenwärtigen »Verhältnissen unmöglich ist, habe ich den Entschluss fassen »müssen, behufs der Anbahnung einer zweckentsprechenden »Organisation die Verträge der gegenwärtig angestellten Gesang»lehrer zu kündigen.«

Herr Director Raff hatte endlich eingesehen, dass widersprechende Contracte nicht zum erwünschten Ziele führen können. Da ich aber meine Berliner Stellung nur auf Grund des mit dem Herrn Director Raff allein geschlossenen Vertrags aufgegeben habe, welcher mir im Paragraph 3 die Bahn zur Einführung meiner Gesangsmethode am Hoch'schen Conservatorium eröffnete, so machte ich von dem Angebote des Herrn Director Raff: »dass hier»durch der Errichtung eines neuen Vertrages zwischen Ihnen und »dem Unterzeichneten (J. Raff) nicht präjudicirt werden soll,« keinen Gebrauch, und nahm selbstverständlich, nach solchem Verfahren, die Kündigung an.

J. Stockhausen,
königl. Professor.«

Das Auffallendste bei dieser Sache ist die Stellung, welche der Director in jener Anstalt einnimmt. Er schliesst mit den übrigen Lehrern selbständig Contracte ab, vereinbart nach dem Obigen mit dem Einen, was den Abmachungen des Anderen widerspricht, antwortet auf pädagogische Vorschläge mit Kündigung u. s. w. Ist dieses Frankfurter Conservatorium denn die Privatunternehmung des Herrn Raff? Wir waren bisher der Meinung, es sei eine der Stadt überwiesene Stiftung. Existirt dort kein Curatorium, keine selbständige, von den Lehrern unabhängige Verwaltung, welche sämmtliche Lehrer ernennt, nicht nur den Director, die Contracte abschliesst u. dgl.? Ist ferner kein Lehrercollegium vorhanden, welches das ganze Unterrichtswesen unter sich, wichtige Fragen aber in Gemeinschaft mit der dirigirenden Verwaltung beräth? — Diese fast unglaublichen Zustände verschulden es nun, dass Frankfurt, wie es scheint, einen Gesanglehrer für seine junge Anstalt verlieren soll, den es in der ganzen Welt nicht zum zweiten Male finden wird. Was ein Stockhausen wirken kann, wenn ihm nur der nöthige Spielraum gelassen ist, das wissen diejenigen, welche es jahrelang mit Augen gesehen haben. *Chr.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. November 1879. **Nr. 47.** XIV. Jahrgang.

Das bengalische Conservatorium in Calcutta.

Ueber die Stiftung und den Fortgang dieser Anstalt liegen uns zwei Berichte vor:

1. Third Annual Report of the Bengal Music School. Calcutta 1875. 16 Seiten in 8.
2. Fifth and Sixth Annual Report of the Bengal Music School. Calcutta 1878. 28 Seiten in 8.

Aus denselben ist die Einrichtung der Anstalt genügend zu ersehen.

Der »dritte« Jahresbericht von 1875 ist im Grunde der erste, denn der Bericht beginnt mit den Worten: »Weil dieses der erste gedruckte Bericht von der bengalischen Musikschule ist, wird hier eine kurze Erzählung von ihrem Anfange beigefügt.« Diese lautet im wesentlichen wie folgt.

»Die bengalische Musikschule in Calcutta wurde am 3. August 1871 eröffnet. Die Unterrichtsstunden sind jeden Montag, Mittwoch und Freitag von 7 bis 9 Uhr Abends, die officiellen Ferien abgerechnet. Das gewöhnliche Schulgeld beträgt eine Rupie [= beinah 2 ℳ] per Monat.

»Um die Respectabilität der Schule zu wahren, halten die Directoren auf stricte Beobachtung ihrer Ordnungen, nach welchen Niemand aufgenommen wird, der nicht ein von einem bekannten Manne ausgestelltes Sittenzeugniss beibringt, wovon indess Angestellte bei Regierungen oder in angesehenen kaufmännischen Häusern ausgenommen sind, so lange sonst nichts gegen sie vorliegt. Schulknaben sind gänzlich ausgeschlossen, ausgenommen wenn sie Briefe von ihren Erziehern aufweisen.

»Dieses Institut begann mit 19 Schülern, welche in zwei Classen getheilt wurden — die eine für Vocal-, die andere für Zitara- (Sitara) oder Instrumental-Musik.

»Im ersten Jahre, welches am 31. Juli 1872 abschloss, waren 33 Schüler in der Liste, und im zweiten 56 in fünf Classen — zwei für vocale, zwei für instrumentale Musik, und eine für Mridunga [ein der Trommel ähnliches Schlaginstrument].

»Am Schlusse des dritten Jahres hatte man auch noch eine Classe für den Unterricht auf der Violine hinzugefügt, und die Gesammtzahl der Studenten belief sich auf 57, unter welchen einige Freischüler waren.«

Die Einnahme in einem (zunächst also in dem dritten) Jahre betrug hiernach etwa 500 Rupien, eine Summe welche kaum zur Besoldung der Unterlehrer nebst Bestreitung sonstiger Nebenausgaben hinreichte. »Alle übrigen grossen und besonderen Ausgaben für dieses Institut werden hauptsächlich von dem Präsidenten [Rajah Mohun Tagore] getragen. Die Schule ist bekanntlich errichtet durch ein Directorium, welches aus einer beschränkten Zahl von Subscribenten bestand, deren Präsident Rajah Sourindro Mohun Tagore war. Einige wenige Subscribenten stellten einen kleinen jährlichen Beitrag in Aussicht, was insgesammt etwa 180 Rupien betragen hätte. Weil diese Summe aber sehr klein war, hielt der Präsident nicht der Mühe werth sie einzufordern.« Man kann also nicht sagen, dass diese nationale Schule durch die vereinigten Anstrengungen indischer Patrioten entstanden sei; es war lediglich der Eine Mann, welcher sie gründete und erhielt. Aber das ist bei solchen Dingen gewöhnlich der Fall.

»Die Schule, welche mit Erlaubniss des Oberschulinspectors H. Woodrow zunächst versuchsweise auf ein Jahr eröffnet wurde, würde längst wieder aufgehört haben, wenn nicht der Fürst [Rajah] grosses Interesse und unermüdlichen Eifer für ihr Wohl bewiesen hätte. Er nahm auf sich alle Verantwortlichkeit der Direction und verschaffte die anerkannt besten Lehrer, obwohl alles zunächst nur für ein Jahr galt. (S. General Report on Public Instruction in Bengal for 1871—1872.)

»Der Rajah hat strenge darauf gehalten, dass die Disciplin der Schule eine gute sei und dass die Schüler eine wirklich gründliche, auf die verbesserten Grundsätze der Notation basirte musikalische Erziehung erhalten. Er hat weder körperliche noch geistige Anstrengung noch Kosten gescheut, um musikalische Werke zu publiciren, sowohl für den Gebrauch der Schule wie für seine Landsleute im Allgemeinen. Um die Hindu-Musiker, welche die Hauptstadt besuchen, zu ermuntern, hat er zu dem Fond erheblich beigetragen, aus welchem der Pundit Bischonath Schastri von Madras am 19. August 1873 eine silberne Medaille erhielt. Die Kosten der musikalischen Abendunterhaltungen im Schulgebäude, sowie der Preise für verdienstvolle Studenten am Schlusse der beiden letzten Schuljahre hat er ebenfalls aus seiner Tasche bestritten.«

Es werden diejenigen Damen und Herren mit Dank erwähnt, welche die Schule besuchten und als vornehme Europäer über das neue Institut einen gewissen Glanz verbreiteten, was auf die Schüler nur anregend wirken konnte. An der Spitze derselben steht der Oberrichter Phear, welcher die Ehrenstellung als »Patron der Schule« angenommen hat. Auch der uns aus den voraufgehenden Artikeln bereits bekannte Oberschulinspector C. B. Clarke befand sich unter den Besuchern, und dieser dritte (erste) Jahresbericht führt ihn deshalb neben den übrigen als »Freund« der Schule auf.

Unter den activen Personen nimmt der Professor und Musiktheoretiker Khetter Mohun Gossami nächst dem Rajah die erste

Stelle ein; er verwaltet ehrenhalber das Amt eines Directors. Grosse Verdienste um die Schule hat besonders auch der »Hauptlehrer Kally Prossonno Banerji, der unermüdlich in seinen Anstrengungen gewesen ist, das Wohl der Schule zu befördern. Als etwas sehr Aussergewöhnliches verdient bei ihm noch bemerkt zu werden, dass er, wie das Directorium mit Vergnügen berichtet, seit der Eröffnung der Schule auch nicht einen einzigen Tag gefehlt hat. Die Unterlehrer verdienen ebenfalls die Achtung des Directoriums für die Art wie sie ihren verschiedenen Aufgaben entsprochen haben.

»Das Directorium ist auch erfreut mittheilen zu können, dass in den letzten drei Jahren zwei Filialen der Hauptschule eröffnet sind — eins in Colootollah (Calcutta), und das andere in dem Dorfe Bhuddrocally (Zillah Hooghly). Einige ältere Studenten der Hauptanstalt sind die Lehrer an diesen Zweigschulen, deren Leitung ebenfalls unter der Oberaufsicht des Präsidenten Rajah S. M. Tagore steht.

»Die wärmste Anerkennung gebührt deshalb dem Rajah für seinen hohen Enthusiasmus und für sein Bestreben, die Liebe zur Musik unter seinen Landsleuten zu befördern als ein Mittel zur Veredlung ihres Geschmackes und zur Verbreitung vernünftiger Belustigungen unter ihnen.«

Die Fortschritte der Schüler anlangend, so wird mit Genugthuung erwähnt, dass die Classe des vorhin genannten Hauptlehrers K. P. Banerji sehr schnelle Fortschritte macht, aus welcher bereits ein Hauptlehrer für die Nebenschulen hervorgegangen ist. Dagegen ist das Bild, welches der Comité-Bericht über die allgemeine Haltung der Schüler entwirft, nichts weniger als glänzend. Es wird gesagt:

»Das Directorium muss mit grossem Bedauern bemerken, dass man bei den meisten Schülern beständig wahrgenommen hat, dass sie nicht mit derjenigen Regelmässigkeit und Ausdauer ihrer Studien obliegen, welche wünschenswerth ist. Bis zu diesem Augenblick haben ungefähr 100 Studenten die Schule ganz verlassen, ohne Kenntniss erlangt zu haben weder von der praktischen noch von der theoretischen Musik. Ihr Eifer begann im Feuer, aber endete im Rauch. Sie kamen mit einem lebhaften Wunsche zu lernen, aber so wie sie an schwierigere Punkte des Studiums gelangten, verliessen sie das Institut, und alle ihre vorauf gegangenen Bemühungen waren zwecklos gewesen. Dies ist in der That ein grosses Hinderniss für den Fortschritt unseres Instituts gewesen; das Directorium bemerkt deshalb, dass ein treuer Besuch der Schule fünf Jahre lang das Ergebniss haben wird, aus den Schülern gute Musiker zu machen.« Um zu einem regulären Besuche anzufeuern, hat man auch noch Preise für diejenigen ausgesetzt, welche sich zu den Unterrichtsstunden mit pünktlicher Regelmässigkeit einstellen.

Diese Schilderung ist nicht erfreulich und wenig geeignet, in naher Zeit von der bengalischen Musikschule grosse Dinge zu erwarten. Die Ursachen der bemerkten Erschlaffung mögen auf verschiedenen Gebieten zu suchen sein; offenbar sind die Inder an regelmässigen Schulbesuch und ein entsprechend stetiges Arbeiten nicht gewöhnt. Aber man kann nicht umhin zu vermuthen, dass auch der Gegenstand für die Fassungskraft Mancherlei darbietet, was nur durch langjährige Uebung zu bewältigen ist. Wenn man nun auch die mangelhafte Vorbildung in Anschlag bringt, mit welcher die meisten Schüler eintreten werden, so ist ein fünfjähriger Cursus dennoch eine lange Zeit. Die betreffenden Disciplinen und Instrumente müssen also erstens schwer zu erlernen sein, und zweitens im Fortgange sich als nicht hinreichend anziehend erweisen.

Ist dieser Schluss richtig, dann steht es nicht gut um die Zukunft dieses rein bengalischen Conservatoriums, denn es würde darin das stärkste Zeugniss gegen die Lebensfähigkeit der zu Grunde liegenden Musik ausgesprochen sein.

2. Der zweite vorliegende Bericht — bezeichnet als fünfter und sechster Jahresrapport — erschien 1878, führt uns also bis in die jüngste Zeit. Die Veränderungen, welche sich inzwischen ergeben hatten, sind nicht bedeutend. Die Zahl der Lehrer war 1877 auf sieben, die der Schüler auf 64 gestiegen, welche in sechs Classen unterwiesen werden. Die Zitar (Setar) nimmt zwei Classen in Anspruch, die Mridanga (oder Mridunga) eine, die Bahulin (Bahoolin) oder Violine ebenfalls eine. Die beiden anderen Classen beschäftigen sich mit der Vocalmusik. In allen Classen wird übrigens auch noch Theorie der Musik gelehrt. Die Bücher, welche dem Unterrichte zu Grunde liegen, sind hauptsächlich von Tagore und Gossami verfasst. Das Lehrbuch für die Violine bildet ein Werk genannt »*Bahoolin Tatwa*« von Kally Pada Mookerjee.*) Weil es uns unbekannt ist, können wir über seinen Inhalt nichts sagen und bemerken nur, dass die Violinclasse eine der schwächsten ist, nämlich nur sieben Schüler zählt, während 27 der Setar obliegen. Die Violine ist ja auch kein indisches Instrument, und die blosse Thatsache, dass sich schon nach zwei Jahren die Nothwendigkeit ergab, diesen Fremdling in den Schulplan aufzunehmen, giebt mancherlei zu denken. Es flattert damit vorläufig wenigstens eine europäische Fahne auf dem Gebäude, welches der Absicht nach rein national sein sollte.

In den Statuten u. dgl. ist seit dem früheren Bericht keine Aenderung vor sich gegangen. Auch der Modus der Kostenbestreitung ist derselbe geblieben. Der neue Bericht sagt hierüber: »Alle Ausgaben, wie Besoldung der Hauptlehrer, Aufwand für Versammlungen, Medaillen und Instrumente für verdienstvolle Schüler, trägt der Präsident allein. Er ist beständig beschäftigt gewesen, interessante Werke über Hindu-Musik zu schreiben und zu veröffentlichen, um den Gegenstand unter seinen Landsleuten populär zu machen und um die Ausübung dieses Theils der schönen Künste etwas über die Erniedrigung zu erheben, in welche dieselbe viele, viele Jahre lang verfallen war. Seine Anstrengungen in dieser Hinsicht haben ihm den herzlichen Beifall verschiedener europäischer Gelehrten, gelehrten Körperschaften und gekrönten Häupter zu wege gebracht, welche seine Arbeiten durch eine Menge von Ehrenzeichen anerkannten.

»Das Directorium ist sehr erfreut bemerken zu können, dass das indische Publikum diese fremdländischen Zeugnisse zu schätzen weiss, indem es ihrem Beispiele folgt. Mehrere Musikschulen sind bereits in verschiedenen Theilen von Bengalen errichtet worden. In Calcutta ist in der Mädchen-Abtheilung der Schule von Miss Chamberlain eine Musikklasse eingerichtet. Eine ähnliche Classe ist im April 1875 ebenfalls in der Calcuttaer Normalschule eröffnet. Beide Classen werden durch einen Lehrer unterrichtet, den der Präsident [Tagore] gewählt hat und besoldet« . . .

Im August 1876 verlor die Schule durch den Abgang des Oberrichters Phear nach England ihren angesehensten Patron unter den Engländern, der noch in seinen Abschiedsworten den Wunsch und die Hoffnung aussprach, dass die neue bengalische Schule »einen guten Fortgang haben und alle Schwierigkeiten überwinden werde.«

Ein empfindlicherer Verlust noch wurde der Schule verursacht durch den bald nachher, am 11. Oct. 1876, erfolgten Tod des Directors der Schulen in Bengalen H. Woodrow, welcher von Anfang an einer der Hauptpatrone derselben war. »In ihm hat Bengalen nicht nur einen werthvollen Erzieher,

*) Die Namen sind im Bericht natürlich so geschrieben, dass sie von englischen Lesern richtig ausgesprochen werden können — wir würden also Mukerji schreiben müssen. *Rajah* wird *Radjah* gesprochen. *Banerji* und mehrere andere Namen haben wir schon oben der deutschen Aussprache gemäss geschrieben, wie man leicht bemerken wird.

sondern auch unsere Schule einen grossen Wohlthäter und der Präsident einen aufrichtigen Freund verloren. Seine Beihülfe für die Schule war von Anfang an sehr gross. Er war es, der den Plan einer indischen Musikschule in der Hauptstadt billigte und diesem Institut in der Calcuttaer Normalschule eine Wohnstätte gewährte, wie er denn auch bis zum letzten Augenblick ihr Wohl im Auge behielt. Der Verlust eines solchen Patrons muss nothwendig als eine ernste Calamität für die Schule angesehen werden. Es möge hier bemerkt werden, dass lange bevor der Plan auftauchte, dem sel. Woodrow ein Denkmal zu errichten, die Studenten der bengalischen Musikschule aus eignem Antriebe unter sich 55 Rupien zu einem solchen Zwecke zusammen brachten.«

Das ist ein gutes Zeichen für den wachsenden Eifer in den zunächst betheiligten Kreisen. Auch mehrere patriotische Journale haben sich der Sache angenommen; selbst der an sich bedenkliche Streit über Notation hat vorläufig wenigstens das Gute gehabt, die indische Presse zu erwärmen. Ueber den Zustand des Instituts wird in dem letzten Bericht nur gesagt: »Die Schule hat einen stetigen Fortschritt gemacht und besonders die Zitar- (Setar-) Classe ist in einem sehr befriedigenden Zustande. . . Die Resultate des fünften Examens machten sowohl den Studenten wie auch den betreffenden Lehrern Ehre, welche sich offenbar viele Mühe gegeben hatten ihre Schüler auszubilden.«

Auch über die Zweigschule in Colootolah, dem entlegenen östlichen Theile von Calcutta, erhalten wir einen kleinen Bericht, nach welchem 1876—1877 von vier Lehrern 32 Schüler in vier Abtheilungen unterrichtet wurden. Die Violine fehlt hier, aber ein anderer alter Bekannter hat ihre Stelle eingenommen, nämlich das H a r m o n i u m. Dieses Instrument, welches als Bastard noch von Vielen unter uns scheel angesehen wird, scheint den Hindu besser zu gefallen, als das Pianoforte.

Für die Nebenschule zahlte Fürst Tagore im genannten Jahre 336 Rupien und ein als Verwalter dieser Schule fungirender Landsmann gegen 84. An Helfern und Hülfsmitteln hat es also bisher nicht gefehlt und wird es, wie zu wünschen ist, auch ferner nicht fehlen. (Schluss folgt.)

Zur Lehre von den Cadenzen.

(Schluss.)

III.

Wenn, wie bereits nachgewiesen, die zweistimmige Cadenz aus zwei Leittönen *d—h* = 2—7 (Finalcadenz) und *f—d* = ♭2 — ♭7 (phrygische Cadenz) besteht, die dreistimmige *d-f-h* und *f-a-d*, und die vierstimmige: *d-f-g-h* und *f-a-h-d* analog gebildet erscheint, so liegt, wie bereits gezeigt, der Unterschied nur im a b s o l u t e n Intervall, nicht aber im zufälligen, und vor allem in dem charakteristischen Unterschiede der beiden Aussenstimmen, den Leittönen. Die mittleren Töne als **absolute** Intervalle betrachtet, sind sonach Unter- und Oberdominante, Quarte und Quinte, *f g* von *C*, *a h* von *E*, wie die Aussenstimmen Leittöne sind. Deshalb kann eine Umkehrung, eine andere Lage keinen wesentlichen Unterschied machen, ob wir sagen oder schreiben: *h-f-g-d — d-a-h-f*, wo blos die Aussenstimmen vertauscht sind, oder ob die Quinten den Bass bilden: *g-h-d-f — h-d-f-a*, welche Formen ob des normalen Terzenbaus seither als schablonenhafte »Stammaccorde« betrachtet wurden — leider!

Ich sage: leider! denn aus dieser Anschauung, die den Unterschied der Intervalle: ob absolut, ob zufällig ignorirt, stets nur vom j e w e i l i g e n G r u n d t o n e a u s n e u zählt ohne Rücksicht auf die betreffende Tonart, wohin der betreffende Accord fortschreiten soll, ist nur allein die sogenannte Harmonielehre und die Scheinwissenschaft »Generalbass« entsprungen, daher stammt aber auch unsere Systemlosigkeit, und unser ängstliches Zurückflüchten zu den alten Mensuralisten, bei denen wir Aufschluss über die alte Theorie erhoffen. Wir werden aber die Alten ebenso wenig verstehen, wenn wir unsere Generalbassanschauung nicht aufgeben. Statt das a b s o l u t e Intervall eines Tones, d. i. das Wesentliche desselben ins Auge zu fassen, befasst man sich mit dem zufälligen, ausserwesentlichen; statt den Kern zu suchen, tastet man an der Schale herum; statt den Geist zu erfassen, packt man blos den Leib; statt der Seele der Musik blos ihr Gewand; statt der Psyche des Tonsetzers, blos die Akustik.

»Mit dieser Materie von Temperaturen werde ich Sie niemals mehr belästigen. Ich muss auch ganz nicht mehr daran gedenken, weil ich viele Jahre damit die Zeit verdorben habe. Damals wo ich ging und standte, rechnete ich immer: es ist eine Arbeit für einen Baugefangenen, oder für einen Menschen ohne Genie.« (Brief Kirnberger's an Forkel, Jahrg. 1870 d. Bl. Sp. 572.)

»Der Kläger machte einen Unterschied zwischen dem wissenschaftlichen und praktischen Theil derselben Kunst, zwischen der mathematisch-physikalischen Speculation über Klangerscheinungen und der wirklichen Musik. Dies war den Richtern einleuchtend, und der Beklagte (Green) wurde verurtheilt. Während man also die zu allen Zeiten hochmüthige und nutzlose Zahlenspielerei als Wissenschaft geehrt und frei ausgehen liess, wurde die gesammte Musikpraxis mit dem Bann eines zunftmässigen Handwerks belegt.« (Chrysander, Händel II, 122.)

»Der wunderbare Werkmeister, der Menschengeist in seiner reflectionslosen Unmittelbarkeit, hat das Alles so geordnet und den Künstlern in den Sinn gegeben, die hiernach ihre Kunstgebilde schufen, worauf dann erst das reflectirte Denken der Theoretiker die Regeln hiezu ersann. Ohne sich des inneren geistigen Wesens der Sache reflectirend bewusst zu werden, haben sie in eben solcher Unmittelbarkeit dieser höhern, regelnden, leitenden Einheit den Namen *modus* gegeben.« (G. v. Tucher, Jahrg. 1873 d. Bl. No. 31.)

Diese dreierlei Citate sprechen für meine Anschauung, die sich vor allem an die Psyche des Tonsetzers wendet, die sich im a b s o l u t e n Intervall manifestirt. Es wäre aber an der Zeit sich um dies Intervall endlich zu kümmern, wenn wir endlich eine wirkliche Theorie gewinnen wollen.

Weil der Tonsetzer *C* als Tonica w i l l, so kann *h* nur Septime und *d* nur Secunde sein.



Die äussere Form des Auftaktes (der *penultima*) ist stets in allen Formen eine zufällige grosse Sexte, aber das wesentliche Moment liegt blos in den wahren Zahlen, ob wir nun chromatisch wie in der Neuschrift von 1 — 12 oder diatonisch zu Werke gehen, ob wir die Quarte mit 4 oder 6 bezeichnen; es kommt blos auf eine Verständigung an. — In dem phrygischen Tonschluss ist die Terz *E* alsbald I geworden, weil der Tonsetzer dahin will, auch wenn er sich dessen gar nicht bewusst sein sollte, darum ist laut *c.* und *d.* die frühere Tonica *C* das absolute Intervall der kleinen Sexte geworden, die den nächsten Weg in die Quinte *h* einschlägt, während sie unter *d.* einen melodischen Terzensprung macht in die Quarte *a*.

Sämmtliche Beispiele von 1. 2. 3. sind äusserlich gleich den Beispielen *a. b. c.*, allein laut Zahlen-vermöge der verschiedenen absoluten Intervalle verschieden. Deshalb ist der Name: *d-f-g-h* Terzquartsextaccord, oder *f-a-h-d* nichtssagend, weil nichtsbeweisend, einmal weil er ungenau der Qualität der zufälligen Intervalle nicht einmal gehörig Rechnung trägt, denn *d-f* ist eine zufällige kleine, *f-a* eine zufällige grosse Terz; *d-g* ist eine zufällige reine, *f-h* eine übermässige Quarte, und nur *d-h* wie *f-d* eine zufällige grosse Sext; dann aber auch, weil aus diesen ungenauen Namen, basirt auf den ungenauen Zahlen, gar nicht der Wille des Tonsetzers gefolgert werden kann, wohl aber aus dem absoluten Intervall. So oft ich ein Kind frage: Was ist natürlicher, sobald ich *c d e f g* gesungen habe, mir *c-g*, *d-g*, *e-g*, *f-g* als 1-5, 2-5, 3-5, 4-5 zu denken, oder als: 1-5, 1-4, 1-3, 1-2, so antwortet es stets: das erste Zählen ist natürlich; denn das Kind kennt noch keinen Generalbass, der Generalbassist findet das zweite Zählen »natürlicher«, denn er ist ja bereits in der Unnatur zu Hause. *Quousque tandem?!*

So sind wir im Stande, durch eine einzige Zahl den Willen des Tonsetzers zu bezeichnen, was dem Generalbass unmöglich ist, denn aus einer Zahl lassen sich die übrigen ja folgern.



Das heisst: die zufällige Terz dieses Hauptvierklangs wird als I, als Tonica erklärt, infolge dessen sind alle vier Töne die absoluten Intervalle der betreffenden Tonart, die mit I als Tonica bestimmt wird, von der zu den betreffenden Tönen aufwärts gezählt wird, mag der Accord wie immer geschrieben sein. Es ist ein Trugschluss, kein Dominantschluss, indem nicht der Basston *f* oder *g* oder *as* Dominante, nicht seine zufällige Terz mehr Leiteton, sondern dieser frühere Leiteton, diese zufällige Terz jetzt Tonica = I sein soll. Grundsätze, die ich bereits in meiner »Einheit in der Tonwelt« (Leipzig, H. Matthes. 1862) aufgestellt habe, die aber ihre Rundung nur erlangen können durch vereinfachende Neuschrift (und Neuclaviatur), sowie durch chromatisches Zählen.

Erst muss die Generalbass-Anschauung überwunden werden, wenn wir ein einfaches wirkliches System erlangen wollen. Mit der Anschauung des Generalbasses ist dies unmöglich.

H. J. Vincent.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richter's Harmonielehre, bearbeitet von **Alfred Richter**, Lehrer am kgl. Conservatorium der Musik in Leipzig. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1879. IV und 54 Seiten 8. Pr. 1 *M*.

Ein Aufgabenbuch zu dem Richter'schen Lehrbuch der Harmonie, welches bereits in dreizehn Auflagen verbreitet ist, bedarf sicherlich nicht vieler Worte, um sein Erscheinen zu rechtfertigen. Der Verfasser jener Harmonielehre hatte die in derselben enthaltenen Beispiele ihrer Zahl nach längst als unzureichend erkannt und gedachte »diese Lücke zu ergänzen«, wie Herr A. Richter im Vorwort zu dem obigen Büchlein mittheilt. Wir verstehen dieses so, dass er ein gesondertes Aufgabenheft hinzufügen wollte, nicht aber die Musikbeispiele in der Harmonielehre selbst nach Bedürfniss erweitern, was wohl das Einfachste und Zweckdienlichste gewesen sein möchte. Genug, der Tod setzte dem Leben des geschätzten Lehrers am 9. April d. J. ein Ziel, nachdem eine lange Krankheit unter mancherlei Arbeiten auch diese unmöglich gemacht hatte, und Herr Alfred Richter erhielt von ihm den Auftrag, ein solches Aufgabenbuch zu Stande zu bringen. Eine sechsjährige Erfahrung als Lehrer an der genannten Anstalt und täglichen Verkehr mit dem sel. Richter führt der Herr Verfasser noch als besondere Beweise dafür auf, dass er sich »dieser Arbeit mit um so grösserer Berechtigung annehmen« durfte, was wir auch alles vollauf gelten lassen. Auf verwandtschaftliche Verhältnisse nimmt das »Vorwort« keine Rücksicht, wir wissen also nicht zu sagen, ob die Verfasser der Harmonielehre und des Aufgabenbuches zu derselben Familie gehören. Im Vorworte lesen wir noch: »Der Verstorbene ging von der Ansicht aus, dass es nicht genüge, die Regeln, die für Harmonieverbindung und Stimmführung gelten, sich gründlich zu eigen zu machen, sondern dass der Schüler sich auch die nöthige Leichtigkeit und Gewandtheit in der Ausführung der ihm übertragenen Arbeiten zu erwerben suchen müsse. Es ist das eine Ansicht, die ich ganz zu meiner eigenen gemacht habe.« Der Verfasser drückt sich doch wohl etwas kleinmüthig aus, wenn er die hier kundgegebene Ueberzeugung nur als »Ansicht« betitelt. Eine Ansicht ist das, dessen Gegentheil ebenfalls als Ansicht Berechtigung hat. Nun wird aber niemand den Muth haben, als seine »Ansicht« zu verkünden, dass es genüge, die Regeln für Harmonieverbindung und Stimmführung sich zu eigen zu machen, ohne auf die leichte und gewandte Bewältigung des praktischen Materials ein besonderes Gewicht zu legen. Es giebt Lehrbücher, bei welchen dieser Mangel ganz klar vorliegt — das grösste derselben hat Marx geliefert —, aber zu der obigen »Ansicht« der beiden Richter bekennen sich trotzdem Alle, welche noch über Musiktheorie geschrieben haben.

Unter dem Uebungsmaterial befinden sich auch 27 Choräle, welche vermuthlich in Rücksicht auf Lehrer- und Organistenschulen gewählt sind, in denen diese Harmonielehre fleissig gebraucht wird. Von einem rein musikalischen Standpunkte aus — wie er für Conservatorien maassgebend sein sollte — ist eine solche Beschränkung auf den deutsch protestantischen Choral keineswegs zu billigen, weil in anderen einfachen Gesängen, kirchlichen und weltlichen, für die Harmonisirung ebenfalls Aufgaben besonderer Art vorliegen.

Das besprochene Büchlein ist auch noch bezeichnet als vierter Band einer grösseren Sammlung, über welche die Ankündigung besagt: »Unter dem Collectivtitel „Musika-

lische Handbibliothek' wird von jetzt ab eine Sammlung kurzgefasster musikalischer Lehrbücher erscheinen, welche von hervorragenden Musikern, Theoretikern und Musikpädagogen verfasst in klarer, übersichtlicher und leichtfasslicher Weise das wissenschaftliche Material bieten.« Und ferner: »Den Grundstock der Sammlung werden die drei in vielen Auflagen erprobten mustergiltigen Lehrbücher von Ernst Friedrich Richter bilden; dieselben sollen zugleich der Tendenz der Sammlung einen praktischen Ausdruck geben.« Auf diesen Kern und Grundstock gesehen, könnte man die Sammlung ohne grosse Uebertreibung als Richter-Bibliothek bezeichnen. Der Titel Handbibliothek erscheint uns in den obigen Worten der Verlagshandlung nicht genügend motivirt; als »Musikalische Schulbibliothek« würde die Sammlung wohl verständlicher sein. Vielleicht wurde die allgemeinere Bezeichnung gewählt, um Manches mit hinein zu stecken, was sonst nicht bequem Platz finden würde, z. B. eine »Geschichte der Musik«, die als Band VII verheissen wird. Wir leben in der Zeit der Sammlungen — dieses heute nur nebenbei, aber wir reden noch gelegentlich darüber.

Eine sehr erfreuliche Publication ist der fünfte Band der genannten Sammlung:

Elementar-Lehrbuch der Instrumentation von **Ebenezer Prout.** Autorisirte deutsche Uebersetzung von **Bernhard Bachur.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1880. VII und 144 S. Pr. 3 ℳ.

Der Verfasser schrieb dieses Werk für eine von Novello Ewer & Co. in London herausgegebene Sammlung musikalischer Lehrbücher, und Herr Bachur, ein junger intelligenter Musikalienhändler in Novello's Geschäft, übertrug es ins Deutsche. Weil das bekannte Werk von Berlioz mehrfach bei uns übersetzt wurde und ebenfalls ein dickes Buch von Lobe über Instrumentation erschien, dürfte es nicht überflüssig sein zu bemerken, dass dieses kleine Werk von Herrn Prout keine Compilation, sondern eine durchaus selbständige Arbeit ist, die überdies noch als Ergänzung der bereits vorhandenen Instrumentations-Lehrbücher angesehen werden kann. Der Autor sagt hierüber in der englischen Vorrede: »Bei der Auswahl der Notenbeispiele hat sich der Verfasser von dem Wunsche leiten lassen, sein Werk so weit als möglich auch für diejenigen brauchbar zu machen, welche bereits andere Lehrbücher besitzen. Beispiele, welche schon von Berlioz und anderen benutzt wurden, sind daher möglichst vermieden worden, und der Verfasser hat sich zur Auswahl der Beispiele stets an seine eigene Bibliothek, nicht an andere Lehrbücher gewandt. Es schien dem Verfasser stets eine merkwürdige Thatsache, dass, obgleich Mendelssohn vermöge seines bei der Instrumentation bewiesenen reinen und feinen Geschmackes, eins der besten Vorbilder für junge Componisten ist, doch kaum eins der anderen Lehrbücher über Instrumentation auch nur ein Beispiel aus seinen Werken bringt. Aus dieser Ursache sind die Partituren dieses Meisters vom Verfasser bei der Auswahl der Beispiele besonders berücksichtigt worden.« (S. IV.) Gleich berechtigt ist die Enthaltsamkeit in dem Abdruck von Beispielen aus Haydn's, Mozart's und Beethoven's Werken, da hier auf die allbekannten billigen Partitur-Ausgaben verwiesen werden konnte. Die mitgetheilten Beispiele verdienen zunächst Lob durch die compresse Art, wie sie hier zum Druck gebracht sind. Durch die möglichst gedrängte Mittheilung des Wesentlichen ist es möglich geworden, in 87 Beispielen originelle Instrumentationszüge aller bekannten Meister von Händel bis Wagner zu veranschaulichen, und auf den 144 Seiten doch noch vollen Raum für die Darstellung des Gegenstandes zu erhalten. Diese Beispiele sind aber hauptsächlich deshalb löblich, weil sie bei einer trefflichen Auswahl im Einzelnen das ganze Gebiet der modernen Instrumentation von einem weiteren Gesichtspunkte aus repräsentiren, als die Musikproben in den sonstigen Lehrbüchern dieser Art. Der Autor ist ein Mann von grosser Belesenheit, vorzüglichem Gedächtniss und jener glücklichen Sorglosigkeit, welche ihn befähigte, das Passende überall zu suchen und aufzunehmen wo er es fand. Wir stehen daher nicht an zu behaupten, dass dieses kleine Buch reicher und unbefangener ist, als seine Vorgänger.

Der Standpunkt des Verfassers ist der moderne im weiteren Sinne, und das § 228 Gesagte kann dafür als besonders bezeichnend angesehen werden. »Die grösste Sünde der modernen Schule der Orchestration (heisst es dort) ist ihre Vorliebe für Lärm; und es ist gerade hier am Platze, gegen diese Tendenz einen ernsten Protest einzulegen. Unser Zeitalter wurde treffender Weise in musikalischer Hinsicht das blecherne Zeitalter genannt. Zwei Hörner, zwei Trompeten und ein Paar Pauken genügten für die Mehrzahl der grössten Inspirationen Mozart's und Beethoven's, aber unsere modernen Componisten machen sich kein Gewissen daraus, bei jeder Gelegenheit vier Hörner, zwei oder drei Trompeten, drei Posaunen, eine Ophicleide oder Tuba und oft dazu auch noch grosse Trommel und Becken, Triangel und vielleicht auch noch andere Instrumente anzuwenden. Und die meisten, wenn nicht alle von diesen Instrumenten kann man in manch einem modernen Werke als Begleitung eines einfachen Liedes hören. Es ist als wenn man einen Dampf-Eisenhammer nimmt, um eine Fliege zu tödten. Wir protestiren hier nicht gegen den Gebrauch, sondern gegen den Missbrauch dieser Instrumente. Prachtvolle Effecte können oft von den Blech-Instrumenten erzeugt werden, wie Schubert und Mendelssohn und in unseren Tagen Brahms und Wagner oft bewiesen haben, aber es ist darum nicht weniger wahr, dass es die vorherrschende Tendenz der modernen Schule ist, diesen Theil des Orchesters viel zu häufig in Anwendung zu bringen. Die allgemeine Klangfärbung wird natürlich reicher, aber sehr bald auch monoton, und viele der zarteren Orchesterfarben werden durch das beständige Hervortreten der Hörner und Posaunen verwischt und in den Schatten gestellt.« (S. 137.)

(Schluss folgt.)

Die Prüfungen des Conservatoires in Paris im August 1879.

(Schluss.)

Das ausgewählte Stück war das Allegro des Concerts Op. 16 von Chopin. Es ist dasselbe, welches in den Concursen von 1869 und 1873 vorgelegt worden ist. So weit es sich um die auf den Vortrag dieses Stückes bezügliche Tradition handelt, kann man sich auf Herrn Mathias verlassen, der einer von Chopin's besten Schülern war. Wir werden uns deshalb auch wohl hüten, unser persönliches Gefühl dem des ausgezeichneten Professors entgegen zu stellen, sofern es sich um das Tempo dieses Allegros handelt, das uns für ein *Allegro maestoso* etwas überstürzt schien. Wie dem auch sei, und wenn er auch etwas rascher voran ging, als sein Mitbewerber Herr Pierné, so hat doch ein Schüler des Herrn Mathias, der sich Herr O'Kelly nennt, das Ziel mit nicht geringerer Sicherheit, Präcision und Eleganz des Anschlags erreicht, wozu man ihm gratuliren darf. Das Spiel des Herrn Pierné, eines Virtuosen, der kaum sechzehn Frühlinge zählt, ist von merkwürdiger Reinheit und Eleganz, sein Stil vollendet. Das sind zwei ausgezeichnete Candidaten, die sich jetzt schon ein Local wählen und die Ankündigung ihres ersten Concerts vorbereiten dürfen.

Unter den mit einem zweiten Preise begünstigten und der Classe des Herrn Marmontel angehörenden Concurrenten sehen

wir zwei junge bartlose Pianisten, fast noch Kinder, deren einer zwölf und ein halbes Jahr, der andere kaum funfzehn Jahr zählt; der eine nennt sich Landry, der andere Mesquita. Man hat nicht unterlassen von diesem zu sagen: er ist ein Spanier, also wird er gross werden. Aber der andere wird leider auch gross werden! Denn ich kenne nichts Interessanteres, nichts Angenehmeres anzuhören, als einen kleinen Pianisten, den man frühzeitig zu Bett schickt, nachdem man ihm noch einige Bonbons verabfolgt hat.

Der sehr tüchtige Professor Herr Delaborde, den man bisher ein wenig bei Seite gesetzt hat, nahm in diesem Jahre den ihm gebührenden Rang ein. Zwei seiner Zöglinge, die Mlles. Haincelain und Lefour haben sich sehr durch die Solidität und Distinction ihres Spiels hervorgethan. Sie verschmähen die kleinen Kunstgriffe und die kleinen Effecte, kurz alles, was auf Leichtfertigkeit und Gesuchtheit hinaus läuft. Auch unter den Frauen sind die gesunden und kräftigen Talente die besten. Fügen wir diesen ausgezeichneten zweiten Preisen noch ein sehr wohlverdientes Accessit hinzu, das Mlle. Weisch errang, und beglückwünschen wir aufrichtig die Eleven und den Professor für ihre Erfolge.

Mme. Massart und Herr Le Couppey sind so sehr an Schülertriumphe gewöhnt, dass man wahrhaftig nicht mehr weiss, welcher Ausdrücke man sich zu ihrer Beglückwünschung bedienen soll. Schüler des einen oder der andern zu sein, ist ein Titel, der fast so viel wie ein Brevet werth ist. Die Jury mag immerhin streng, ja unbeugsam sein wollen; es hilft ihr nichts. Ohne uns mit dem Aufsuchen von lobenden Beiwörtern zu befassen, welche doch nur Wiederholungen sein könnten, wollen wir uns darauf beschränken, das Talent und die mechanische Geschicklichkeit zu rühmen, wovon in dem Vortrage eines Fragments des Concerts von Henri Herz die Mlles. Arbeau, Lebrun, Zöglinge der Mme. Massart, und Mlle. Moll, Zögling des Herrn Le Couppey, Beweise geliefert haben. Alle drei haben ihren ersten Preis sehr wohl verdient, wenn man auch bei einem gewissen von der linken Hand ausgeführten Octavenlaufe weniger heftige Gymnastik und etwas mehr Reinheit hätte wünschen mögen.

Die Lorbeern der Mlles. Marie Tayau und Pommereul, wenn sich diese auch nicht zu den beiden Schwestern Milanollo und zu Mme. Norman-Neruda versteigen, dürften vielen jungen Mädchen eine Geige in die Hände drücken, welche sich ebenso sehr dazu eignen werden, das Instrument graziös zu halten, als auch sich dessen mit Gewandtheit zu bedienen. Gar manche wird in Hinsicht auf Plastik der Stellung die in dem Museum zu Bologna befindliche »Heilige Cäcilia« von Raphael studiren und dabei auf den Gedanken gerathen, ihrerseits auch einmal das poetische Sujet eines Gemäldes zu werden. Dieser Gedanke wird ohne Zweifel noch kommen; aber bei Mlle. Teresa Tua, einem niedlichen Töchterchen von kaum zwölf Jahren, ist er noch nicht erwacht.

Man hat ihr nur einen zweiten Preis gegeben; nach unserer Meinung — und dies war, wie es uns scheint, auch die Meinung der grossen Majorität — verdiente sie Besseres. Hier handelt es sich um ein frühreifes Talent. Die Jury, indem sie für dieselbe den höchsten Preis um ein Jahr hinausschob und sie noch eben so lang unter der Leitung ihres Professors, des Herrn Massart, lässt, mag wohl die Hoffnungen der Mlle. Tua, ihrer Verwandten, sowie der Freunde und Verehrer ihres Talents getäuscht haben; allein sie hat doch, wir müssen es zugestehen, im Interesse dieses reizenden Kindes gehandelt.

Dagegen hätte die Jury etwas liberaler gegen Mlle. Godard sein dürfen, der sie nur ein zweites Accessit bewilligt hat. Es ist dies sehr wenig für diese treffliche Musikerin, die obendrein sehr bemerkenswerthe Eigenschaften in Hinsicht auf Vortrag besitzt. Mlle. Godard ist die Schwester des Herrn Benjamin Godard, des Componisten des »Tasso«, eines sehr originellen und aussergewöhnlichen Werkes, das mir durch den Preis der Stadt Paris und durch die drei Aufführungen, welche ihm die Concertgesellschaft des Châtelat zu Theil werden liess, nicht genug gewürdigt worden zu sein scheint. Ja, wenn der »Tasso« anstatt einer Symphonie ein Genrebild wäre. . . Wenn Herr Benjamin Godard anstatt Componistenr Maler wäre . . . oder wenn er nur in seiner Reisetasche ein gesiegeltes Blatt an unseren Gesandten nach Berlin überbracht hätte! . . .

Mlle. Godard gehört wie Mlle. Tua der Classe des Herrn Massart an. Welch braver und würdiger Mann ist nicht dieser Herr Massart! Er war es, der die kleine Teresa Tua von einer Düne der Normandie mitbrachte, wo das arme Kind in Lumpen gehüllt Violine spielte, um sich und ihrer Familie das Leben zu erhalten; er hat sie erzogen und ihr Talent ausgebildet; ihm wird sie es eines Tages zu danken haben, wenn sie eine grosse Künstlerin wird.

Unter den drei ersten Violinpreisen sind zwei, die Herren Oudritschek und Mendels, Schüler des Herrn Massart; der dritte (es ist der, den man zum ersten gemacht hat) ist ein Schüler des Herrn Charles Dancla. Andere haben vielleicht schon behauptet oder werden nach mir behaupten, dass der zum ersten ernannte Herr Oudritschek hätte sein sollen. Dieser hat, soviel kann ich versichern, nichts mehr zu lernen und wird bald von sich reden machen. Man hat wohl selten auf den Bänken des Conservatoires einen so vollendeten Künstler gesehen.

Mögen nur die Herren Professoren so viele gute Geiger heranbilden als sie können. Alle werden nicht Virtuosen ersten Ranges werden: desto besser! dann giebt es desto mehr für unsere Orchester und diese können sie brauchen.

Eine Aufmunterung gebührt auch den von den Herren Garcin und Chaine geleiteten Elementarclassen, deren Eleven in diesem Jahre zum ersten Male concurrirt haben.

Es gab keinen ersten Preis für das Violoncell. Ein einziger zweiter Preis wurde Herrn Riff, Zögling des Herrn Franchomme zuerkannt; in drei Accessits (zwei erste und ein zweites) theilten sich die Herren Binon, Schneckind und Baretti, die beiden letzteren Zöglinge des Herrn Jacquard.

Mögen uns nur die Herren Professoren auch gute Violoncellisten heranbilden, so viel sie können. Alle werden nicht Virtuosen ersten Ranges werden: desto besser! dann giebt es desto mehr für unsere Orchester, und diese können sie brauchen!

Für den Contrabass (Classe des Herrn Labro) haben fünf Zöglinge concurrirt: den ersten Preis trug Herr Morel davon, den zweiten Herr Bonniol; das erste Accessit Herr Deflers.

Mögen uns nur die Herren Professoren auch gute Contrabassisten heranbilden, so viel sie können etc.

Die nämliche Bitte möchte ich auch an die Herren Professoren der Viola richten; allein es giebt im Conservatoire keine Classe für dieses Instrument, indem dasselbe für die Zuflucht der alten, sagen wir es nur, der mittelmässigen Violinisten angesehen wird und deshalb auch für ein Instrument, das man für sich selbst lernt.

Die Classen für Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Cornet à piston, Trompete und Posaune werden geleitet von den Herren Henri Altès, Charles Colin, Leroy, vertreten von den Herren Rose, Jancourt, Mohr, Maury, Cerclier und Delisse. Die Eleven, welchen die hervorragendsten Belohnungen zuerkannt wurden (ich führe sie in derselben Reihenfolge auf, wie die Instrumente, für welche sie concurrirt haben), nennen sich: Séga, Debrain, Salingue, Letellier, Delgrange, Parès und Jouchoux, *ex aequo* für das Cornet à piston, und Poupet. Der Trompete, und das ist eine der bedauerlichsten Lücken, wurde kein erster Preis zuerkannt.

Das Cornet à piston wird die Trompete verdrängen; das

kriegerische Instrument mit dem hellen Klange, die Verkünderin der Fanfaren wird von dem Jahrmarktinstrumente besiegt werden. Schon längst wurde auf diesen schlimmen Umstand hingewiesen, ohne dass jemand ernstlich daran gedacht hätte, demselben entgegen zu wirken.

Zum Schlusse führe ich noch die Erfolge an, die von den Eleven der Fugen- und der Harmonie-Classe errungen wurden, welche die Herren Massenet, Durand und Guirand dirigiren, und bemerke, dass in diesem Jahre der grosse Preis in der musikalischen Composition von sämmtlichen vereinigten Sectionen des Instituts dem Herrn Hue, Schüler des Herrn Henri Reber, zuerkannt worden ist.

Die Preisevertheilung wurde in feierlicher Weise mit einer Rede des Herrn Edmund Turquet, Unterstaatssecretär der schönen Künste, eröffnet, worauf ein Concert folgte, in dessen Programm die Tragödie und die Komödie vertreten waren. Der Herr Unterstaatssecretär sprach sein Bedauern aus, dass der Senior der Professoren des Conservatoires, Herr Barbereau, grosser römischer Preisträger von 1824 und einer der gelehrtesten Harmonisten der Schule, gerade in dem Momente starb, in welchem er decorirt werden sollte; hierauf übermittelte er dem Herrn Saint-Yves Bax, der glücklicher Weise noch lebt, das Kreuz der Ehrenlegion, und überreichte die Officiers-Palmen des öffentlichen Unterrichts und jene der Academie dem Herrn Emil Réty, dem sehr sympathischen Secretariatschef und verschiedenen Professoren.

Ohne Zweifel kommt hinsichtlich der Decorationen das Violett dem Roth nicht gleich; allein, wie eine liebenswürdige, nun vom politischen Schauplatze verschwundene fremde Ambassadrice sagte: »für einen Franzosen, der sonst nichts im Knopfloche hat, ist es immerhin noch eine ziemlich hübsche Farbe«. *L. v. St.*

Professor Fechner's Associationsstatistik.

(Eingesandt.)

Verschiedene philosophische Zeitschriften (Mind, No. 15, 1879; Revue philosophique No. 6, 1879) bringen die Nachricht von einem statistischen Unternehmen, welches der um die Begründung und Ausbildung der experimentalen Aesthetik hochverdiente Prof. Fechner zum Zwecke einer ästhetisch-psychologischen Specialuntersuchung angeregt hat. Da diese Untersuchung auch für Musiker von Interesse sein dürfte, so verfehlen wir nicht, darüber Folgendes mitzutheilen.

Vielleicht erinnert sich der geneigte Leser jener heiteren Scenen aus Gutzkow's »Ritter vom Geiste« (1865, Bd. 9, S. 39), in denen der Besuch des Barons von Dystra bei dem Präsidenten von Harder geschildert wird. Unter den mancherlei Seltsamkeiten, von denen sich der gewandte Weltmann Dystra in dem Harder'schen Hause bedrängt sieht, erscheint auch die, dass der alte Herr alle Menschen gewissermaassen als »aus einem Vocale componirt« ansieht. Im *A* liegt die Wahrheit. Klare, besonnene, consequente, wohlwollende Menschen sind in *A* gesetzt. Bei den Sanguinikern hört man nichts als den *I*-Laut; bei den Cholerischen, Mäkelnden, Nergelnden ein ewiges widerliches *E*. Das *U* ist für melancholische und hypochondrische, das *O* für dumme Menschen bestimmt.

Die Literatur scheint reicher an solchen Stellen zu sein, als man für den Anfang meinen möchte. So associirt, um nur noch ein Beispiel anzuführen, E. T. A. Hoffmann (Phantasiestücke in Callot's Manier) den Duft dunkelrother Rosen mit den tiefen Tönen des Bassethornes. Doch ist man, um dergleichen »Phantasiestücke« zu erhalten, keineswegs auf die Werke geistreicher Schriftsteller beschränkt. Es bedarf oft nur einer kurzen Umfrage im Kreise seiner Freunde und Bekannten, um hier Jemand zu finden, der den Vocal *a* für blau oder roth, dort Einer, der die Zahl 1 für weiss, 3 für hellgrün, 5 für blutroth, oder den Montag für schwarz, Mittwoch für dunkelroth, Donnerstag für grün erklärt u. s. w.

Man würde sehr irren, wenn man diese Verbindungen für nichts als rein zufällige oder willkürliche Spiele der Phantasie halten wollte, welche jeder Gesetzmässigkeit spotteten und einer wissenschaftlichen Erforschung sich durchaus entzögen. Die Erfahrung hat darüber zum Theil wenigstens eines Anderen belehrt. Herr Prof. Fechner, der auch diesen Erscheinungen seine Aufmerksamkeit schenkte, hat bei einer Umfrage, die er in einem kleineren Kreise über die Association der Laute *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, *ü* mit Farben hielt, eine gewisse Regelmässigkeit der Verbindungen entdeckt. Insbesondere hat sich eine sehr naheliegende Vermuthung, dass die Vocale mit denjenigen Farben würden verbunden werden, in deren Namen sie selbst vorkommen, wonach also z. B. *A* immer oder meist »schwarz« gesehen werden müsste, nicht bestätigt. Unter 73 Personen erklärte nur eine einzige *a* für schwarz. Näheres hierüber findet man in Fechner's »Vorschule der Aesthetik« (Leipzig, 1876) I 176 und II 315.

Da die bisher erlangten Resultate wegen der geringen Anzahl der befragten Personen keineswegs als endgültige angesehen werden können, so gedenkt Herr Prof. Fechner diese Untersuchung auf erweiterter Grundlage wieder aufzunehmen und richtet an alle sich dafür interessirenden Kreise die Bitte, ihn mit hierauf bezüglichen Angaben freundlichst unterstützen zu wollen.

Es finden sich nun die Vocale nicht blos mit den Farben, sondern auch, wiewohl nicht so häufig, mit dem Totaleindruck von Dur oder Moll (bisweilen auch mit einer bestimmten einzelnen Tonart), sowie mit dem Totaleindruck eines der vier Temperamente (des sanguinischen, cholerischen, phlegmatischen und melancholischen) verbunden. Hierfür kann man auch kürzer sagen: ein Vocal macht den Eindruck von Dur oder Moll, erscheint uns sanguinisch, cholerisch, melancholisch oder phlegmatisch.

Im Laufe der bisherigen Befragung hat sich auch herausgestellt, dass die einzelnen Tonarten mit Farben associirt werden. So wird z. B. von einer Person angegeben, dass ihr E-dur weiss erscheine, D-dur königsgelb, As-dur dunkelblau, Des-dur goldglänzend, G-moll dunkelroth, C-moll aschgrau etc. Die Angabe, welche gegenwärtig über diese Associationen vorliegen, sind noch zu wenig zahlreich, als dass in ihnen bereits irgend eine Regelmässigkeit der Verbindungen sich sollte erkennen lassen. Höchstens das kann gesagt werden, dass bis jetzt C-dur immer als weiss bezeichnet wurde. Sicherlich aber kann man behaupten, dass, wie bei den übrigen Associationen, so auch hier nur eine ausgedehnte Statistik über eine etwa vorhandene Gesetzmässigkeit Aufklärung verschaffen wird. Wenn z. B. von 1000 Personen 900 C-dur für weiss erklärten, so würde man allerdings behaupten können, dass C-dur im Allgemeinen als weiss erscheine.

Hiervon ausgehend könnte man dann weiter fragen, ob nicht die Componisten bei der Wahl der Tonarten durch derartige, vielleicht ihnen selbst unbewusst gebliebene Farbenassociationen geleitet worden seien. Besonders für C-dur liegt es nahe, um einige Beispiele anzuführen, auf die Schlusssätze der Freischützouvertüre, der Beethoven'schen Cmoll-Symphonie und den lang ausgehaltenen Cdur-Dreiklang zu verweisen, welchen Haydn nach der in C-moll gehaltenen Schilderung des Chaos auf die Worte: »Und es ward Licht!« eintreten lässt.

Da es unmöglich sein dürfte, das ganze hier vorliegende, jedenfalls sehr reichhaltige Gebiet von Erscheinungen mit einem Male zu umfassen, so gedenkt Herr Prof. Fechner seine Untersuchung vornehmlich auf die beiden Gruppen von Associationen:

1) **die der Vocale und Consonanten mit den Farben, mit Dur und Moll, und mit den vier Temperamenten,** und
2) **den Tonarten mit den Farben**

zu richten. Hierüber werden mithin hauptsächlich Angaben erbeten. Selbstverständlich würden aber Mittheilungen über anderweite Associationen keineswegs ausgeschlossen, sondern im Gegentheil nur sehr erwünscht sein, so z. B. über die schon erwähnten der Zahlen und Wochentage mit Farben, oder der Sprachlaute, Farben und Tonarten mit Eindrücken des Temperatur- und Tastgefühles (wonach z. B. manche Vocale oder Tonarten warm oder kalt, andere hart oder weich erscheinen u. s. w.), und was etwa weiter noch auf diesem bisher so gut wie gar nicht beachteten Gebiete sich finden sollte.

Etwaige Bemerkungen über die Art, wie Jemand glaubt, dass diese Associationen in ihm entstanden sind, oder über die Zeit, seit welcher oder bis zu welcher er sie hatte u. s. w., werden nur willkommen sein.

Nicht minder angenehm würde die Angabe von Stellen aus Schriftstellern und Dichtern sein, in denen, wie in den oben aus Gutzkow und Hoffmann angeführten, hierher Gehöriges behandelt wird. Eine Sammlung solcher Stellen würde jedenfalls sehr interessant sein, übersteigt aber selbstverständlich bei dem ungeheuren Umfang des einschlagigen Materials die Kräfte eines Einzelnen. Sie kann nur zu Stande kommen durch die vereinigte Thätigkeit Vieler, die aus ihrer Lectüre die bezüglichen Stellen mittheilen.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass Angaben über die Zahl der Personen, welche sich in einem gewissen Kreise ohne alle Associationen finden, aus dem Grunde werthvoll sein würden, weil nur so ein Urtheil über den Procentsatz der Personen mit Associationen gegenüber denjenigen ohne Associationen gewonnen wird, ein Ur-

theil, von dem, zum Theil wenigstens, wiederum die Frage nach der Wichtigkeit dieser ganzen Erscheinung abhängen wird.

Herr Prof. Fechner wünscht im Allgemeinen nur Urtheile Gebildeter. Die Betheiligung der Damen würde ihm besonders werthvoll sein. Es wird gebeten, bei sämmtlichen Mittheilungen ausser dem Namen der Personen auch deren Stand und Wohnort hinzuzufügen, da sich möglicher Weise auch hierin irgend welche Regelmässigkeiten herausstellen könnten.

Noch sei es erlaubt zu bemerken, dass nur solche Associationen gewünscht werden, welche ganz ungezwungen, klar und deutlich empfunden werden. Resultate einer blos verstandesmässigen Reflexion oder eines dem Zufall überlassenen Wählens sind streng auszuschliessen.

Herr Prof. Fechner hat mit der Sammlung des Materials zu seiner Untersuchung den Akademisch-Philosophischen Verein zu Leipzig betraut. Alle Einsendungen, Anfragen u. s. w. werden sonach erbeten unter der Adresse:

An den Akademisch-Philosophischen Verein
Leipzig,
Briefkasten im Paulinum.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. November 1879. **Nr. 48.** XIV. Jahrgang.

Das bengalische Conservatorium in Calcutta.

(Schluss.)

Fast die Hälfte der Jahresberichte ist angefüllt mit Zeugnissen fremder Gäste, welche den Unterricht, die Abendunterhaltungen oder die Prüfungen besuchten. Der Werth solcher Zeugnisse ist natürlich nicht höher anzuschlagen, als der von Recensionen, welche Buchhändler auf dem Umschlage ihrer Verlagsartikel erneut zum Abdruck bringen; aber sie werden hier auch ohne Zweifel den gleichen Dienst leisten.

Ein Musterzeugniss dieser Art, wie ein solches in ähnlicher Lage Jeder sich ausgestellt wünschen möchte, brachte im Jahre 1874 James Derrick zu Papier. Es ist ganz und gar von reformatorischem Geiste erfüllt und beginnt: »Mein werther Rajah, ich war aufs tiefste befriedigt durch das, was ich gestern Abend in Ihrer Schule sah und hörte. Begabung und Enthusiasmus kennzeichneten jede Classe, von der untersten bis zur höchsten, und wenn eine Widerlegung (refutation) der modernen temperirten Theorie, welche die Musik in 12 Tönen festbindet, nöthig wäre, hier ist sie! Die kleineren Intervalle, welche Sie Vierteltöne benennen, wurden nach ihrer natürlichen Folge (order) gespielt oder gesungen, jeder Ton in der Stimmung seiner eignen Scala (every note in tune in its own key). Wie General Thompson in seinen ‚Principles and practice of just Intonation' sagt, haben ‚die Tonic Solfaers*) die Musik von Guido und den Alten wieder erneuert', und im Anhang desselben Werkes sagt er: ‚Die Musik der Alten ist gegenwärtig von Interesse, weil die Reform der Musik durch die Tonic Solfaisten eine Wiederbelebung der werthvollsten unter ihren Erzeugnissen ist.' Was wir der Tonic Sol-fa-Methode verdanken, fühlte ich gestern Abend tiefer als je, da ich jetzt zum ersten Mal ‚die Musik der Alten' in ihrer Reinheit vernahm, indem ich von Classe zu Classe die reine (true) Notation der Stimmen und Instrumente hören konnte; und ich kann hinzufügen, dass ich niemals mehr den Conservatismus und die Unbeweglichkeit so mancher gelehrten Männer unter uns bedauerte, die durch die falsche Intonation solcher Instrumente mit fixirten Tönen wie das Pianoforte etc. verleitet sind und welche fortfahren, ein Ding genannt Temperatur, die Erfindung eines barbarischen und rohen Zeitalters, zu vertheidigen. (!) Die Buchstaben-Notation der tonischen Solfeisten ist ebenfalls die Ihre, der Hauptunterschied, wie mir scheint, besteht darin, dass, während Sie drei Linien für ebenso viele Octaven gebrauchen, jene nur auf einer Linie schreiben und dabei sich Zeichen für die oberen oder unteren Octaven bedienen.*) Ich muss nicht vergessen, Ihre ausserordentliche Zuvorkommenheit zu erwähnen, noch die heiteren Gesichter und das Selbstbewusstsein der Studenten, wie sie mit einander wetteiferten, um mit ihrer Methode Ehre einzulegen; aber die vorzüglichsten Punkte, welche den meisten Eindruck auf mich machten, waren die Intonation (oder die richtige Proportion) und die so leichte und wahre Buchstabenschrift. Verbesserungen sind indessen nicht für alte Leute, nehmen Sie die Jugend in Beschlag und Ihr endlicher Erfolg wird sicherlich Ihre kühnsten Träume übertreffen. Der Kampf zwischen Recht und Macht wird nicht ewig währen, denn gewisslich kommt die Zeit wo Recht und Wahrheit den Sieg gewinnen werden. Ihr sehr ergebener James Derrick.«

Das ist nun eine feierliche Epistel, die S. 15—16 den dritten Jahresbericht allerdings pomphaft beschliesst. Aber seltsam genug glorificirt sie die indischen Musikstudenten in demselben Heftchen, in welchem der Schulbericht einige Seiten zuvor (nämlich S. 9) »mit Bedauern« constatiren musste, dass den meisten Schülern die nöthige Ausdauer fehlte, um etwas Ordentliches lernen zu können. Wie reimt sich das zusammen? Wie steht es da mit der »Begabung und dem Enthusiasmus«, die »jede Classe kennzeichneten«? — Wir wollen aber nicht weiter fragen, es hiesse diesem Gallimathias zu viel Ehre erweisen. Wenn hiermit die geheimsten Wünsche und Aspirationen der bengalischen Musik-Nationalen berührt sind, so dürfen sie sich allerdings mit der Zeit auf klägliche Enttäuschungen gefasst machen.

Hören wir ein anderes Zeugniss, das von J. A. Aldis, welches ebenfalls aus dem Jahre 1874 stammt. »Mein Besuch der Hindu-Musikschule am Montag Abend hinterliess einen angenehmen Eindruck. Die Classen der Gesangmusik sind sehr sorgfältig und gründlich unterrichtet. Es freute mich zu finden, dass die Lehrer eine Uebung daraus machten, Töne nach dem Gehör bestimmen zu lassen, was ein höchst wichtiger Theil des Unterrichts ist. Die Schüler der obersten Classe benannten sowohl die natürlichen wie die chromatischen Töne der Scala ganz correct; einem oder zweien gelang es auch, besondere Vierteltöne zu erkennen.**) In der zweiten Classe gelang das-

*) D. h. die Anhänger der Tonic-Sol-Fa-Methode, einer in England verbreiteten Notation und Lehrweise, über welche gelegentlich ein ausführlicher Bericht erfolgen wird.

*) Wie die Leser aus dem vorauf gegangenen Artikel ersehen haben, besteht hier kein Unterschied, sondern eine Gleichheit zwischen der indischen und der neuen solfaistischen Notation, da die erstere bis 1870 auch nur eine Linie gebrauchte.

**) „*one or two were successful in identifying particular quarter tones*" — eine bemerkenswerthe Aeusserung! Die diatonischen wie die chromatischen Tonstufen waren dagegen Allen begreiflich.

selbe, keineswegs leichte Exercitium ebenfalls einem oder zweien recht gut. In der zweiten Classe wurden verschiedene Phrasen mit recht guter Genauigkeit prima vista von der Tafel abgesungen, und nach einigen Versuchen kam die chromatische Phrase *Sa ri ga ma ♯ dha* correct heraus. Ich habe im Unterrichten der Vocalmusik eine recht gute Erfahrung und bin sicher, dass im Vergleich mit englischen Knaben die bengalischen ein bemerkenswerth sicheres Ohr und eine besondere Geschicklichkeit für die genaue Intonation schwieriger chromatischer Intervalle besitzen. Die Lehrer scheinen mit Interesse ihrem Werke obzuliegen und für dasselbe gründlich befähigt zu sein. Eine andere Classe lernte die indische Trommel (drum, mridanga); sie spielten verschiedene Uebungen sehr klar und exact. Die Taktarten und Zeit-Notation der Hindu übersteigen meine Fassungskraft (are beyond me); aber diese Classe schien so gut unterrichtet und so erfolgreich zu sein wie die anderen. Auch eine Violinclasse war dort. Die Schüler hatten erst zwei oder drei Monate Unterricht erhalten, aber in dieser Zeit ganz ansehnliche Fortschritte gemacht. Zwei von ihnen spielten ein sehr gutes Duett (a very good duet). Man sagt gewöhnlich, dass den Hindu der Gebrauch der Harmonie unbekannt sei: aber das ist nicht richtig. Sie bedienen sich gelegentlich einer sehr guten zweistimmigen Harmonie, die, soweit man nach dem Ohre urtheilen kann, durch dieselben Gesetze regulirt wird, welche ein europäischer Componist anerkennen würde. Ich bemerkte dieses einige Male bei dem Zitara-Spiel*). Die Zitara-Classe ist in einem sehr guten Zustande. Der Lehrer ist ein vollkommener Meister auf diesem Instrument; sein Spiel ist höchst brillant, sein Anschlag und Stil durchaus künstlerisch. Die Classe spielte eine Anzahl Stücke in verschiedenen Modus mit Geschmack und grosser Genauigkeit. Nachdem sie geendet hatten, zeigte der Lehrer mir ein wunderbares und fast unerklärliches musikalisches Kunststück. Er nahm zwei, trompetenartig gestaltete Tabors von Bronze, welche an dem engeren Ende mit durchlöcherten metallnen Scheiben versehen waren. Indem er diese Scheiben (discs) fest gegen die Seiten der Kehle presste, dicht an die Stimmbänder, und dabei schwer athmete, brachte er von diesen Trompeten einen klaren festen Ton hervor. Als ich mein Ohr dicht an die Oeffnung legte, vernahm ich, dass der Klang aus der Trompete und nicht aus dem Kehlkopf kam. Auf diesem merkwürdigen Instrument spielte er verschiedene schwierige Viertelton-Phrasen und schloss mit dem National-Anthem (*God save the king*). Dies und manches andere (wie z. B. die unberührten Saiten auf der Sarungi) beweist, dass die Hindu längst mit dem akustischen Phänomen der Resonanz praktisch vertraut waren, von welchem die Griechen und die Europäer des Mittelalters nichts wussten. Es giebt einige ganz absonderliche Aehnlichkeiten zwischen der bengalischen und der griechischen Musik, nicht blos in der Musik an sich, sondern auch in den Benennungen der musikalischen Instrumente, wie cithara — *kithara*, desgleichen *krotolon*, welches im Indischen fast ebenso genannt wird (*karatali*) und die Castagnetten bezeichnet, mit denen man mir, nebenbei gesagt, einige höchst geschickte Künste vormachte. Im Ganzen scheint es aber klar zu sein, dass die Hindu den Griechen sehr überlegen waren, und dass, bis die Morgenröthe der europäischen Kunst im vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhundert anbrach, Hindustan in der Musik ohne Zweifel die Königin (the mistress of the world) war.« (p. 15.)

Mit der Stellung, welche Aidis hier der indischen Musik anweist, haben die Betreffenden alle Ursache zufrieden zu sein. Wenn er nun ebenfalls Gelegenheit gehabt hätte, eine altgriechische Musikaufführung in ihrem Glanze zu hören, so würde er seine Ansicht vermuthlich geändert haben.

Auch der uns bekannte Schulinspector Clarke stellte ein Zeugniss aus, welches lautet wie folgt. »Besuchte heute Abend die Musikschule in Begleitung des Directors des öffentlichen Unterrichts und hörte die Aufführung von allen fünf Classen. Die beiden Gesangsclassen führten einige indische Melodien vor und jede von ihnen las vom Blatte eine einfache Phrase, welche der Lehrer mit Kreide an die Tafel geschrieben hatte; das erste Mal konnten sie die Noten nicht ganz richtig lesen, was insofern befriedigend war, als es zeigte, dass dieses vom Blatte lesen eine wirkliche und nicht eine verstellte Uebung war. Die Aufführung in der ersten Instrumental-Classe war sehr gut, besonders als blosse Schulclassen-Aufführung. Die betreffenden Lehrer kennen die nationalen Instrumente gut. Es war einer dort, der die metallnen Castagnetten in einem Stil spielte, welcher mich in Erstaunen setzte. Auch die Flöte und die Citaras gingen sehr gut zusammen. Diese Schule ist sicherlich berechtigt den Anspruch zu erheben, dass sie bengalische Musik ausgezeichnet gut lehrt — was nun auch der Werth jener Musik sein möge. C. B. Clarke, Officiating Inspector of Schools, Presidency Circle. April 20. 1874.«

Diese letzten Worte von Clarke werden wohl das beste sein, was vorläufig über die bengalische Musikschule gesagt werden kann. Sie hat ihre volle Berechtigung, denn sie lehrt eine bestimmte Musik in ausgezeichneter Weise und bringt diese damit nach langer Vernachlässigung wieder zu verdienter Anerkennung. Hiermit sollte sie sich begnügen und nicht zu unserer ausgebildeten Tonkunst in Gegensatz treten. Im Praktischen ist ein solcher Gegensatz doch nicht durchzuführen. Bei einer Jahresprüfung im August 1876 sangen die Schüler »*God save the Queen*« zweistimmig, also in europäischer Harmonie, und Schuldirector Woodrow sagte als Präsident jener Prüfung: Wenn die Eingebornen europäische, und die Europäer indische Musik lernen, so werden sie ihre Musik bald gegenseitig lieb gewinnen. Damit sollten aber (meinte er) seine indischen Freunde das Studium ihrer nationalen Musik nicht aufgeben, weil diese ein Schatz aus den allerältesten Zeiten ist und deshalb mit allen Mitteln erhalten werden sollte. (5. und 6. Report, p. 26.)

Nachtrag „Zur Lehre von den Cadenzen".

(S. Nr. 46 und 47.)

Wenn Herr H. Bellermann in diesen Bl. vor Allem betont, dass die beiden Tonarten Dur und Moll, wie unsere neuere Tonlehre sie aufstellt, ein mangelhaftes Tonsystem seien, dass also zwei Tongeschlechter, Dur-Mann, Moll-Weib, nicht genügten, dass vor allem auf die sechs Octavgattungen mit Ausschluss der siebenten Stufe (die ich die neutrale nennen möchte) Bedacht genommen werden müsse, wie er dies Nr. 6 d. Bl. Jahrgang 1874 bei Besprechung des Lehrbuchs von Oskar Kolbe abermals hervorhebt, so möchte ich mir hiezu einige Bemerkungen erlauben.

Herr H. Bellermann sagt Sp. 82: »Kolbe lehrt nun zwar nicht ausdrücklich, die Amoll-Scala heisse *a-h c-d-e f-gis-a* wie Marx u. A., sondern umgeht die Sache. — Hier müsste gerade die Lehre besonders darauf hinweisen, dass das *gis* nur eine zufällige Erhöhung des *g* ist, welche dann zur Anwendung kommen muss, wenn eine Cadenz auf *A* gemacht werden soll. — Der Schüler würde dann also neben dem Dur-Schluss auf *C* und dem Moll-Schluss auf *A* noch den Schluss auf *D*, *E*, *F* und *G* zu lernen haben; von diesen heisst der auf *D* der

---

*) „*I noticed this once or twice with the Sitaras*". Man muss bedauern, dass die Beobachtung so ungenau war. Bei der Zitara kam die zweistimmige Harmonie hiernach nur ganz gelegentlich vor. Wenn man dagegen Violinduetten spielte, so war die Harmonie von selber gegeben, und es liegt nahe anzunehmen, dass auch der Zitara-Spieler versucht haben wird, die gehörten Effecte nachzuahmen.

Dorische, der auf *E* der Phrygische, der auf *F* der Lydische und der auf *G* der Mixolydische.« — Wenn nun nicht allein das alte äolische A-moll sich des erhöhten Leitetons *gis*, sondern auch das dorische (D-moll) sich ebenso des *cis* als des zufällig erhöhten Leitetons in der Cadenz zu bedienen hat, in der lydischen (F-dur) das *e* jedoch keine Erhöhung bedingt, so manifestiren sich im Grunde in diesen drei aufgezählten Cadenzen die *toni ficti* des zweiten Tetrachords unserer alten Mensuralmusik, die nach G. v. Tucher meist nicht geschrieben zu werden brauchten, gar oft dem individuellen Geschmacke des jeweiligen Sängers überlassen wurden, weil eben die beiden Tongeschlechter sich nicht vollkommen klar geschieden hatten. So näherte sich bald mehr und mehr die dorische Tonart unserem jetzigen D-moll, während sich die lydische als transponirtes C-dur herausstellte. Mit anderen Worten: Dur und Moll zeigten in ihrem zweiten Tetrachorde sich gleich, während der charakteristische Unterschied beider sich in der Terz und Sext herausstellte. *) Bleibt also vor allem der in grellem Contraste stehende (bereits von mir besprochene) phrygische, ausserdem aber ein noch näher zu besprechender mixolydischer, ferner noch ein neuerer namenloser Tonschluss übrig. Es liessen sich sonach meines Erachtens im Allgemeinen (ausser anderen Trugschlüssen) folgende vier wesentlich von einander unterschiedene Tonschlüsse aufstellen:

1. *c–h7–c*	2. *c–b♭7–c*	3. *c–b♭7–c*	4. *c–h7–c*
c – d – c'	*c – d – c'*	*c–des – c'*	*c–des–c*
2	2	♭2	♭2
Dur und Moll	mixolydisch	phrygisch	neu

1. würde die ionische und lydische (unser C- und F-dur), sowie die äolische und dorische (unser A- und D-moll),

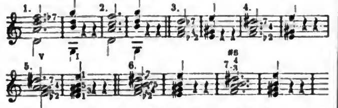
2. würde $\frac{g-f-g}{g-a-g}$ die mixolydische Octavengattung,

3. würde $\frac{c-d-c}{c-f-c}$ die phrygische, und $\frac{c-dis-c}{c-f-c}$ den neuen modernen Tonschluss repräsentiren, wenn die frühern als Transpositionen anzusehen wären nach *C*. Ebenso liesse sich jeder reguläre Tonschluss in den mixolydischen wandeln, indem statt des scharfen Leitetons (12) der stumpfe (11) an dessen Stelle zu treten hätte.

Der neue namenlose könnte jedoch als verschärfter phrygischer Tonschluss angesehen werden, dessen Vorkommen vielleicht schon bei unseren Alten eruirt werden könnte.

Es bildet aber gerade dieser moderne Tonschluss Anlass zu der so falschen Generalbassbenennung: »übermässiger Sextaccord«; während die übrigen stets nur eine zufällige grosse Sext aufweisen = 10, ist dieser um eine chromatische Tonstufe grösser, er erreicht also das zufällige Intervall einer kleinen Septime (= 11), die leider um der Orthographie willen übermässige Sexte genannt wird.

Der mixolydische Schlussfall bildet sonach geradezu den grellsten Contrast gegenüber diesem modernen verschärften phrygischen, und könnte als ein Dominant-Drei- oder Vierklang mit stumpfem Leiteton angesehen werden.



1. und 2. wäre der schlichte mixolydische Tonschluss, zu einiger Zeit fast verschollen, kein Wunder, wenn manche Kapellmeister diese *rara avis*, als er im Finale des Freischütz erschien, als einen Schreibfehler verfolgten, bei dem das ♮ beim *f* vergessen worden sei.

Aehnlich ergeht es dem Chore in Mendelssohn's »Abschied vom Walde« bei der Stelle: »wohl dem Meister«, wo auf C-moll der erste Tenor das erstemal *c–b*, und erst das zweitemal der zweite Tenor *c–h* zu singen hat, während der erste Tenor *es–d* bringt. Hier reisst es unsere oft kaum noten-, geschweige intervallenkundigen Gehörsänger meist das erstemal zum scharfen Leiteton *h*, so dass diese so leichte Stelle stets Anlass zur Unterbrechung giebt.

Unter 4. sehen wir, dass der Accord blos eine Verschärfung von 3. dem phrygischen Tonschluss genannt werden könne; unter 5. entfaltet sich derselbe Accord vierstimmig, indem die Quarte, die soviel Anlass giebt zur Frage, ob sie Con- ob Dissonanz sei, als *neutrum quasi* verdoppelbar auf- und abschreitet; unter 6. der vierstimmige Accord, der unter 7. mit der nichtssagenden Generalbassbezeichnung als »übermässiger Sextaccord« sich präsentirt.

Dieser Accord, der neueren Theoretikern (Tappert, Rischbieter u. A.) Anlass zu langen Abhandlungen bot bezüglich seines »Stammaccords«, erscheint mir als ein eigener Zwillings-Vierklang, herleitbar aus dem phrygischen Tonschluss, der unsere besondere Aufmerksamkeit herausfordert. Er gravitirt nach seinen beiden Gegenpolen — die in jedem Tritonus vorhanden sind, wobei uns freilich unsere Orthographie, die wir doch nie hören können, stets neue Schwierigkeiten bereitet. Ich werde deshalb diese sechs möglichen Zwillings-Vierklänge, unbekümmert um correcte oder »correctere« Orthographie, der Reihe nach verzeichnen.



*) Für die lydische (*F*) war aber bekanntlich *f–h* der Tritonus der *diabolus*, der das *b*, die reine Quarte erwünscht machte.

In diesen sechs gleich krystallisirten dissonirenden Vierklängen (laut *a.*—*d.*) fünfmal geflissentlich incorrect geschrieben, geometrischen Rechtecken vergleichbar, auch anzusehen als alterirte Hauptvierklänge (*g h d f*—*g h des f*), deren zufällige Quinte um einen Halbton herab und in den Bass gesetzt wurde, im Grunde jedoch verschärfte phrygische Tonschlüsse, bilden sonach in den beiden Aussenstimmen verschärfte Leitetöne, dem Klange und Intervalle nach gleich einer zufälligen kleinen Septime (11); denn *c-ais* klingt mir trotz aller Orthographie wie *c-b*. Es handelt sich nur darum, ob der elfte Ton in unserem Tonsystem als Leiteton hinauf nach *H* in den zwölften Ton gehen soll, oder herab in den zehnten Ton *A*, der Terz des sechsten Tones *F*, wo dieser elfte Ton als *b* resp. als Unterdominante existirt. Es kommt sonach immer auf meinen Willen an, was mir der Ton sein soll, auch wenn ich keine correcte Orthographie anwenden will. Es ist Sache der Opportunität, in H-dur diesen elften Ton *ais* zu schreiben, dagegen in *F* als *b*. Bei frappanten Uebergängen käme es weniger auf eine correcte Orthographie an, da könnte eine für die andere stehen. So wäre unter *a.* die »schlechte« Orthographie opportuner als die correcteste *asas-ces-des f*, denn *g* hat ebenso weit nach *ges* als *asas*, und *h* ebenso weit nach *b* als *ces*. Wenn aber (um beim Tone *ais-b* zu bleiben) der zehnte Ton *a* und der zwölfte *h* ist, kann der von uns leider zwiefach geschriebene elfte Ton etwas anderes als nur einer sein wollen? Darum sind alle von *a-e* »incorrect« d. i. mit näher liegender Orthographie geschriebenen Accorde ebenso correct wie die übrigen.

Was haben aber unsere fünf »chromatischen« Töne verschuldet, dass sie nicht gleiches Recht besitzen sollten, ebenso nur einmal geschrieben zu werden, wie unsere sieben diatonischen Töne? Doch dies nur als Nebenbemerkung. Aus gegebener Darstellung ist aufs neue zu ersehen, dass es sich nur immer wieder handelt um den Willen des Tonsetzers, wie er in dem absoluten Intervall zu Tage tritt, und dass zu besserer Begründung unserer Musik, zur Erlangung eines wirklichen einfachen Systems mit der ungenügenden Anschauung des Generalbasses gebrochen werden müsse, selbst wenn wir in alle Zukunft bei unserer jetzigen Notenschrift bleiben wollten. In diesem Sinne ist die Schrift Nebensache; ist man aber von der Nothwendigkeit der Chromatik in der Diatonik überzeugt, dann findet sich eine Neuschrift als unabweisbares Postulat von selbst ein.

Wien, 24. November. *H. J. Vincent.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Elementar-Lehrbuch der Instrumentation von **Ebenezer Prout.** Autorisirte deutsche Uebersetzung von **Bernhard Bachur.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1880. VII und 144 S. Pr. 3 *M*.

(Schluss.)

Als einen der Gründe für die erwähnte Blech-Tendenz der modernsten Musik macht der Autor die allgemeine Einführung der Ventil-Instrumente namhaft. »Als die Componisten nur eine beschränkte Anzahl Noten auf den Hörnern und Trompeten zu ihrer Verfügung hatten, waren sie wohl oder übel gezwungen, diese Instrumente seltener anzuwenden. Aber als der neue Mechanismus ihnen die vollständige chromatische Tonleiter auf den Blech-Instrumenten zur Verfügung stellte, gaben sie nur zu oft der Versuchung nach, diese Instrumente bei jeder Gelegenheit anzuwenden, ganz und gar vergessend, dass in der begrenzten Tonleiter derselben ein grosser Theil des Geheimnisses ihrer Wirkung lag. Wir rathen dem Schüler ausdrücklich, nur die Natur-Hörner und -Trompeten zu gebrauchen, wenigstens so lange bis er Erfahrung genug besitzt, um zu wissen, wie die Ventil-Instrumente mit Vorsicht zu behandeln sind. Bei allen Auszügen, die wir im Laufe unseres ganzen Buches gegeben haben, sind principiell nur solche Stellen gewählt, welche von natürlichen Instrumenten gespielt werden« u. s. w. (S. 137—138.) Wer möchte dem nicht beistimmen?

Der Hauptgrund der veränderten Behandlung der Instrumente liegt allerdings nicht in dieser Aeusserlichkeit, sondern in der veränderten Stellung der Componisten zu ihrem Gegenstande oder, technisch gesprochen, in der verschiedenen Anlage der Partitur. Denn bei einem gereiften Meister richtet sich diese Anlage nach den Tongedanken; wir kommen damit also geradeswegs auf das, was das Werk gestaltet und seinen eigentlichen Inhalt bildet. Andere Ziele, andere Wege; andere Gedanken, andere Ausdrucksweisen. Sollte nun ein Schüler etwa die Kunst Wagner's besonders in sein Herz geschlossen und nach dieser seine Ideale gebildet haben, so dürfte der Verfasser ein sehr taubes Ohr finden, wenn er den Rath ertheilt: »Meyerbeer, Gounod und Wagner können, so brillant und interessant auch ihre Partituren sein mögen, kaum als gute Vorbilder empfohlen werden. Der Schüler soll nicht verschmähen, von ihnen das Erzeugen besonderer Effecte oder die Verarbeitung grosser Massen zu lernen, wenn er aber die angemessene Behandlung jedes einzelnen Instrumentes und das Erzeugen grosser Effecte mit geringen Hülfsmitteln lernen will, so möge er die Partituren von Mozart, Gluck, Beethoven, Cherubini und Schubert zu Rathe ziehen.« (S. 138—139.) Wie gesagt, der Schüler würde bei diesen Worten nicht mehr Schüler sein, sondern Zweifler. Er dürfte geltend machen, dass er bei seinem neuen Meister und Vorbild alles zweckentsprechend finde, im Einzelnen wie im Ganzen, — ein Colorit welches vielleicht nicht mehr das der Epoche Mozart's sei, aber ohne Zweifel doch dem neuen Werke einen ihm eigenthümlichen und einheitlichen Glanz verleihe. Er, dieser Schüler, muss daher durch ehrliche Ueberzeugung zum Widerspruch getrieben werden, wenn ihm weiter gesagt wird: »Es ist noch sehr die Frage, ob mit all unserem modernen Reichthum und unseren Massen die Wissenschaft der Instrumentation einen wirklichen grossen Fortschritt seit den Partituren eines Figaro, Fidelio oder Wasserträger gemacht hat.« (S. 139.)

Doch, lassen wir den Schüler in seinem Enthusiasmus, und betrachten wir die Sache ruhig unter uns. Dass Mozart's Orchester von dem Händel'schen verschieden sei, wesentlich verschieden, darüber sind Alle einig. Wir behaupten nun, dass die Verschiedenheit zwischen Händel und Mozart in dieser Hinsicht nicht grösser ist, als die zwischen Mozart und Wagner. Die eigenthümliche charakteristische Orchestration ist bei allen Dreien — die wir hier der Kürze wegen zugleich als Repräsentanten ihrer Epoche ansehen wollen — ein Ergebniss bestimmter tonkünstlerischer Gestaltungsweisen, welche in ihnen culminirten. Darin findet auch der verschiedenartige Gebrauch der instrumentalen Mittel seine Rechtfertigung. Die so gebildeten Werke führen wir neben einander auf und empfinden jedes als in seiner Art harmonisch gestaltet. In dieser Hinsicht, also relativ, sind sie gleichwerthig; ihr absoluter Werth kann allerdings sehr verschieden sein und ist es auch in der That. Was hiermit nur betont werden soll, ist dieses, dass man eine bestimmte Gestaltungsweise nicht deshalb tadeln oder verwerfen darf, weil sie von einer anderen abweicht, die wir persönlich lieber haben oder als die vollkommenere von beiden ansehen. Der Autor setzt sich zwar auf eine sehr sichere und musikalisch höchst behagliche Seite, indem er die Classiker der Wiener Schule als die wahren Instrumentations-Männer preist: aber hinter dem Berge wohnen auch noch Leute, und zwar nach Ost wie nach West. Die neueste Opernschule haben wir schon berührt; wenden wir uns nun mit einigen Worten zu

dem, was vor Mozart und Gluck liegt, oder mit anderen Worten zu dem Instrumentationsbereich Händel's.

Die Werke dieses Meisters kennt und schätzt Herr Prout wie wenige seiner Landsleute; es würde ihm ein Leichtes sein, sämmtliche europäische Kapellmeister in dieser Hinsicht zu beschämen. Er weiss auch passenden Ortes eigenthümliche Behandlungsweisen der Instrumente bei Händel namhaft zu machen. Aber wie wenig der Autor es für nöthig gehalten hat, sich ein Gesammtbild dieser Händel'schen Orchestration zu gestalten, entnimmt man aus beiläufigen Bemerkungen. So schreibt er:

»Zur Begleitung des Recitativs haben die grossen Componisten meistens die Streich-Instrumente angewendet, entweder in gehaltener Harmonie (manchmal in tremolo) oder in kurz abgerissenen Accorden, welche die Gesangs-Phrasen unterbrechen. Auch Blas-Instrumente können angewendet werden, doch ist ihre passende Anwendung seltener. Wir können keine bestimmten Regeln für die Instrumentation der Recitative geben; der Schüler lernt sie am besten durch Studium der Partituren grosser Meister. So sind ‚E Susanna non vien' aus Figaro; ‚Don Ottavio, son morta' aus Don Giovanni; ‚Abscheulicher, wo eilst du hin' aus Fidelio und die sämmtlichen Recitative aus Paulus und Elias und aus Cherubini's Opern vortreffliche Beispiele. Das altmodische unbegleitete Recitativ (Recitativo secco) ist fast ganz ausser Gebrauch gekommen.« (S. 121.)

Mit diesem letzten Satze ist nun über eine Begleitungsweise als »altmodisch« der Stab gebrochen, welche von den grössten Meistern herstammt und in den verbreitetsten Werken der Tonkunst zu finden ist. Indem Herr Prout dieselbe für werthlos erklärt, hatte dieses zunächst für ihn selber den Nachtheil, dass er »keine bestimmten Regeln für die Instrumentation der Recitative geben« konnte, denn das alte Secco-Recitativ bildet den naturgemässen Ausgangspunkt für alle recitativischen Gestaltungen. Erst wenn man bei diesem Recitativ festen Grund gefasst und die Begleitung desselben in ihrer einfachsten Gestalt (durch Clavier mit dem Fundament des Streichbasses) als den wahren Anfang der recitativischen Instrumentation erkannt hat, lassen sich sichere Grundsätze für die weitere Betheiligung der solistischen Orchester-Instrumente aufstellen; man hat dann die Aufgabe vor sich, eine contrastirende Steigerung im Ausdruck zu bewirken, und hiermit ergiebt sich die Anwendung der entsprechenden Instrumente gleichsam von selbst. Jenes »altmodisch« genannte Grundrecitativ soll »fast ganz ausser Gebrauch gekommen« sein, was aber keineswegs der Fall und nur so zu verstehen ist, dass seine richtige Ausführung seit längerer Zeit vernachlässigt wurde. Die Worte »ausser Gebrauch gekommen« bezieht der Herr Verfasser offenbar nur auf das, was gegenwärtig nicht mehr neu componirt wird; wir thun aber besser, damit alles zu bezeichnen, was zur Zeit nicht mehr vor einem wirklichen Publikum zur Aufführung gelangen kann. Das Uebrige, was uns noch in Aufführungen gegenwärtig ist, sei es nun der Geburt nach alt oder neu, lebt damit wirklich und ist in seinen Grenzen so gut ein Vorbild für jetzige Componisten, wie alles andere. Dieses höchst einfache, in den bildenden Künsten schon längst zur Geltung gekommene Princip, ohne welches eine Reinheit des Stils nicht möglich ist, wird auf dem musikalischen Gebiete noch vielfach verkannt. Dahin gehört auch, was der von uns hochgeschätzte Verfasser über die Orgel schreibt: »Bei Kirchenmusik (Oratorien etc.) und sogar bei manchen Opern-Scenen, wird häufig die Orgel in Verbindung mit dem Orchester zur Begleitung verwendet. Wir rathen dem Schüler ausdrücklich, dieses Instrument nicht anzuwenden, wenn er nicht eine praktische Kenntniss der Fähigkeiten desselben besitzt; da es ihm sonst unmöglich sein wird, passend dafür zu schreiben.« (S. 122—123.) Der angeführte Enthaltsamkeitsgrund liesse sich wohl auf sämmtliche Instrumente anwenden, weil der Schüler selbstverständlich nichts anwenden darf, was er nicht kennt. Aber ist denn wirklich der Orgelsatz so ausnahmsweise schwierig? An sich gewiss nicht, sonst würden die alten Componisten schwerlich von dem Spieler auf Grund des Basses eine extempore-Orgelbegleitung verlangt haben. Wir meinen nun, man sollte dem Spieler nicht abrathen, die Orgel zu versuchen, sondern ihm lieber zureden, und das um so mehr, weil er als Dirigent oder Accompagnist jeden Augenblick in die Lage kommen kann, die Oratorien und anderen Werke früherer Zeit so aufzuführen, wie die Meister es vorgeschrieben haben. Die Ansicht, dass es in unserm Belieben stehe, in ein Werk von Händel die Instrumentation von Mozart oder von Mendelssohn u. A. einzuschieben, sollte man endlich aufgeben. Jedem das Seine! Dann erhalten wir auch in der Praxis eine reiche Kunst, und viel Gezänk, was heute die Aufführungen hemmt und uns einander entfremdet, hört von selber auf.

Die Meisten können dieses Verhältniss nicht einsehen, weil es ihnen an Sachkenntniss fehlt. Bei dem Herrn Verfasser ist es anders. Ihm fehlt nichts weiter als der Entschluss, das bisherige Verfahren einmal unbefangen zu prüfen. Fasste er nur diesen Entschluss, dann würde er bald entdecken, dass auch die alten grossen Oratorien an Instrumentations-Apparaten schon alles von ihrem Componisten mitbekommen haben, was zu ihrer Darstellung gehört; der Instrumental-Körper dieser früheren (Händel'schen) Zeit würde sich ihm zu einem Bilde gestalten, welches in sich harmonisch abgeschlossen ist, — und in seinem »Elementar-Lehrbuch« hätte er uns dann unter dem Titel »Händel's Orchester« ein besonderes Capitel geschenkt, wo präcis und sachlich die Einheit des Stils jener Musik und der zu ihrer Darstellung verwandten Tonmittel dargelegt wäre. So etwas würde namentlich in England von Segen sein, um den Geschmacklosigkeiten Costa's und seiner Nachfolger endlich einen Damm entgegen zu setzen. Dies fehlt also noch in dem vorliegenden Buche, und mit Rücksicht hierauf sagten wir oben, der Autor nehme den »modernen« Standpunkt ein. Aber den beschränkten Horizont seiner Vorgänger Berlioz und Lobe hat er beträchtlich erweitert und ein Lehrbuch geliefert, welches trotz seines geringen Umfanges als das beste Werk dieser Art angesehen werden darf.

Offener Brief an Ernst von Weber, Verfasser der »Folterkammern der Wissenschaft«. **Ueber die Vivisection.** Von **Richard Wagner.** Berlin und Leipzig, Hugo Voigt. 16 Seiten gr. 8.

Herr v. Weber hat durch das auf dem Titel genannte, bereits in vielen Auflagen und Uebersetzungen weltverbreitete Büchlein diesen Gegenstand der allgemeinen Kenntniss und Theilnahme näher gebracht, auch schon eine kleine Literatur pro et contra hervorgerufen. Um den entfachten Brand noch mehr zu schüren — in der besten und edelsten Absicht, was wir hier ausdrücklich bemerken —, wandte er sich auch an Herrn Wagner mit der Bitte um thätige Beihülfe, wohl wissend, ein wie gewaltiger Rufer im Streit derselbe in musikalischen Kreisen ist. Wagner's Antwort darauf ist vorliegender Brief, eine gemüthvolle Kundgebung, die gewiss der Sache nützen wird und im kleinen Raume gewisse schriftstellerische Eigenthümlichkeiten des Autors ebenfalls wiederspiegelt, als da sind: ein sarkastisch persönlicher und ein durchgehends pessimistischer Zug, verbunden mit religiös-philosophischen Betrachtungen, die ein weit gehendes, auf alles Lebendige der Schöpfung sich erstreckendes Mitgefühl bekunden. Als Beispiel des hier angeschlagenen Tones setzen wir Seite 11 her. Wagner schreibt dort (wahrscheinlich im Hinblick auf Darwin):

»Abseits, aber fast gleichzeitig mit dem Aufblühen jener, im vorgeblichen Dienste einer unmöglichen Wissenschaft vollzogenen Thierquälereien, legte uns ein redlich forschender, sorgfältig züchtender und wahrhaft vergleichender, wissenschaftlicher Thierfreund die Lehren verschollener Urweisheit wieder offen, nach welchen in den Thieren des Gleiche athmet was uns das Leben giebt, ja dass wir unzweifelhaft von ihnen selbst abstammen. Diese Erkenntniss dürfte uns, im Geiste unseres glaubenslosen Jahrhunderts, am sichersten dazu anleiten, unser Verhältniss zu den Thieren in einem unfehlbar richtigen Sinne zu würdigen, da wir vielleicht nur auf diesem Wege wieder zu einer wahrhaftigen Religion, zu der, vom Erlöser uns gelehrten und durch sein Beispiel bekräftigten, der Menschenliebe gelangen möchten. Wir berührten bereits, was die Befolgung dieser Lehre uns Sclaven der Civilisation so übermässig erschwere. Da wir die Thiere bereits dazu verwendeten, uns nicht nur zu ernähren und zu dienen, sondern an ihren künstlich herbeigeführten Leiden auch zu erkennen, was uns selbst etwa fehle, wenn unser, durch unnatürliches Leben, Ausschweifungen und Laster aller Art zerrütteter Leib mit Krankheiten behaftet wird, so dürften wir sie jetzt dagegen in förderlicher Weise zum Zwecke der Veredelung unserer Sittlichkeit, ja, in vieler Beziehung, als untrügliches Zeugniss für die Wahrhaftigkeit der Natur zu unserer Selbsterziehung benutzen. — Einen Wegweiser hierfür giebt uns schon unser Freund Plutarch. Dieser hatte die Kühnheit, ein Gespräch des Odysseus mit seinen von Kirke in Thiere verwandelten Genossen zu erfinden, in welchem die Zurückverwandlung in Menschen von diesen mit Gründen von äusserster Triftigkeit abgelehnt wird. Wer diesem wunderlichen Dialoge genau gefolgt ist, wird sich schwer damit zurecht finden, wenn er heut' zu Tage die durch unsere Civilisation in Unthiere verwandelte Menschheit zu einer Rückkehr zu wahrer menschlicher Würde ermahnen will.« (S. 11.)

Auch auf die Zustände geringer Arbeiter fallen manche Streiflichter, die zu einem hellen Lichte aufschiessen in dem Satze: »Wer möchte nicht Socialist werden, wenn er erleben sollte, dass wir von Staat und Reich mit unserem Vorgehen gegen die Fortdauer der Vivisection, und mit der Forderung der unbedingten Abschaffung derselben, abgewiesen würden?« (S. 16.) Nun gehören wir wahrlich nicht zu den Heuchlern, die jetzt alles, was ihnen unbequem ist oder im Wege steht, als Socialist denunciren. Aber Schreiber dieses ist in der ganzen bösen, nun theilweis überwundenen Zeit im wirklichen Leben von Socialisten umgeben gewesen, mehr als der Herr Verfasser, und muss sagen, dass niemand aus Mitleid mit einem gemarterten guten und treuen Thiere sich zu dem Wunsche sollte verleiten lassen, ein moderner Socialist d. h. etwas Schlechteres als ein Thier zu werden.

Wir wünschen von Herzen, dass der Gegenstand bald eine befriedigende Erledigung finden möge. Er gehört zwar nicht zu den eigentlich musikalischen Materien, aber weil ein so hervorragender Mann wie der Verfasser sich damit beschäftigt hat, wird uns ebenfalls gestattet sein, in dieser Musikzeitung ein Wort darüber zu sagen.

Händel's Oratorium Belsazar

aufgeführt am 14. November

durch den Cäcilien-Verein in Hamburg.

Das erste diesjährige Concert des genannten Chorvereins war eine bedeutende Leistung. Wir theilen mehrere Berichte Hamburgischer Zeitungen darüber mit, weil sich interessante Erörterungen an diese Aufführung knüpfen, und beginnen mit dem Referat des Herrn Lud. Meinardus im »Hamburger Correspondenten«.

1.

Seitdem Herr Julius Spengel die Direction des von dem in ehrendem Andenken fortlebenden Carl Voigt gegründeten und Jahrzehnte lang treu und fördersam geleiteten Cäcilien-Vereins übernommen, hat derselbe die engeren Grenzen seiner Vorneigung für Pflege der Literatur des A capella-Gesanges ab und zu beträchtlich erweitert, indem er sich grossen und verantwortlichen Aufgaben zuwandte. Seine diesjährige öffentliche Wirksamkeit kennzeichnete solche Grenz-Erweiterung des Strebens sogleich durch das grosse Werk, welches der Cäcilien-Verein in seinem ersten Abonnement-Concerte zur Aufführung gebracht hat. Es war das selten, und hier in Hamburg wohl überhaupt noch nie vollständig zu Gehör gebrachte Oratorium Belsazar von G. Fr. Handel.*)

Eine zusammenhängende Wiedergabe dieses grossen, hochinteressanten Oratoriums bot dem derzeitigen Leiter des Vereins keinerlei sichere Anhaltpunkte in einer vorhandenen Tradition, wie andere Werke Händel's, namentlich der Messias, Samson, Josua, Judas Makkabäus u. dgl. m. es thun. Spengel hatte das Werk völlig selbständig zu reproduciren. Er hatte die nothwendigen Kürzungen einzurichten, ohne den dramatischen Zusammenhang zu verletzen und ohne dem musikalischen Stoff Gewalt anzuthun; er hatte sich in das Werk tief genug hineinzuleben, um es dem in ihm schlummernden Geiste des Tonschöpfers gemäss auffassen und mit dem umfänglichen Apparat aller aufgebotenen Kunstmittel, mit der erforderlichen Pietät gegen diesen grossen Meister der Töne interpretiren zu können. Eine sehr verantwortliche Arbeit war für den Leiter der Aufführung noch die Uebersetzung der in der Partitur nur durch Ziffern und durch das musikalische Feingefühl zu enträthselnden Andeutungen des harmonischen Accompagnements der meisten Recitative und Arien des Werkes. An diese und die übrigen heikelen Aufgaben, die hier zu lösen waren, ist Julius Spengel mit jugendfrischem Muthe und wohlbegründetem Selbstvertrauen herangetreten und ist denselben in einer so sehr befriedigenden Weise gerecht geworden, dass man ihm das Verdienst zuerkennen darf, im reproductiven Sinne das Oratorium Belsazar für deutsche Aufführungen practicabel, dasselbe als ein bisher wenig beachtetes Händel'sches Werk den zahlreichen Concertgesellschaften zugänglich gemacht und für die Art der Aufführung eine empfehlenswerthe Norm geschaffen zu haben.

An Bedeutung gewinnt ein solches Verdienst umsomehr, je höher der künstlerische Werth des Werkes selbst anzuschlagen ist. Und jeder Kenner Händel'scher Oratorien, der die schöne erhebende, stellenweise tief in die Seele dringende Wirkung des »Belsazar« in der Wiedergabe, über die wir berichten, an sich erfahren hat und dem Verlauf der Entwicklung mit aufmerksamem Verständniss gefolgt ist, wird es bereitwilligst einräumen, dass er ein hochbedeutendes Kunstwerk kennen gelernt habe, dem auch unter Händel's alttestamentlichen Oratorien ein hervorragender eximirter Rang zugebilligt werden müsse.

Der Stoff selbst, wie er im 5. Capitel des Propheten Daniel erzählt wird, hat einen tiefen und erschütternden reinmenschlichen Inhalt: die Demüthigung menschlichen Frevelmuths unter die gewaltige Hand der göttlichen Gerechtigkeit. In diesem Sinne hat er Dichter, wie H. Heine u. A., zu poetischen Kunstwerken begeistert. Heine's Ballade »Belsazar«

Die Mitternacht zog näher schon,
In stummer Ruh' lag Babylon.

mit Rob. Schumann's Musik fand den Weg zu den Herzen Aller, welche im Schönen das Wahre lieben. Nicht wenig trug diese vereinigte Kunstschöpfung zweier beliebtesten Vertreter der modernen Romantik dazu bei, das Belsazar-Oratorium Händel's in Anbetracht seines dramatischen Inhalts populär erscheinen zu lassen. Die dramatische Disposition der biblischen Erzählung gewinnt, vermöge des Heranziehens der Eroberung Babylons durch die Perser unter Cyrus und ferner wegen des religiösen Hintergrundes, gebildet durch die Sehnsucht Daniel's und des jüdischen Volkes, aus der Gefangenschaft nach der Heimath zurückkehren, den heiligen Tempel zu Jerusalem

*) Diese Behauptungen hat »Ein langjähriges Mitglied des Cäcilien-Vereins« bereits im Hamb. Corresp. vom 16. Nov. dahin berichtigt, dass der Verein unter Leitung des sel. Voigt das Werk sogar schon dreimal vollständig aufgeführt hat, nämlich im Winter 1854/55, desgleichen im Winter 1860/61 und zuletzt am 26. April 1872. Eine feste Praxis wurde damit allerdings nicht begründet, so wenig, dass Voigt, wie wir wissen, 1871/72 lange schwankte, in welcher Weise er den Belsazar aufführen sollte, und sich schliesslich mit der Bearbeitung von C. Müller aushalf. Durch die angeführten Daten ist also das, was der Referent eigentlich hervorheben wollte, nämlich die Selbständigkeit, mit welcher Herr Spengel das grosse Werk behandelte, nicht beanstandet. In der sehr sorgfältig und sachkundig abgefassten Kritik von Herrn Em. Krause im »Fremdenblatt« vom 16. November findet man die obigen Daten noch genauer angegeben, nämlich: 2. April 1856 und 21. Januar 1861. *D. Red.*

in seiner Herrlichkeit wiedererstehen sehen zu dürfen nach der Prophezeihung Jesaias, so sehr an Leben, Mannigfaltigkeit der Situationen und Charaktere, Interesse am dramatischen Verlauf, dass man dem Buche selbst auch ohne die Händel'sche farbenbestimmte Musik schon den wärmsten Antheil nicht versagen würde.

Die Musik freilich nimmt die Theilnahme so sehr für sich gefangen, dass jenes menschlich-poetische Interesse mehr oder minder von ihr aufgezehrt wird. Und dennoch gelingt diese Wirkung doch nur deshalb, weil die musikalische Ausdrucksweise Händel's mit der ganzen gewaltigen, diesem Tonmeister eigenen Macht und Energie sich streng an das Einzelne des Dramas, je oft genug an das pointirte Wort der Diction anschliesst. In der Form, welche das Werk durch Spengel's Bearbeitung angenommen hatte, stellte dasselbe sich dar als ein Musikdrama, dem zum Charakter einer geistlichen Oper nichts als einige äusserliche durch die Bühnen-Vorstellung bedingte Formalien mangeln, wie solche das vorgegebene, im Saal oder in der Kirche aufgeführte Musikdrama sehr wohl entbehren kann. Das epische Element, welches in anderen Oratorien seinen Ausdruck im erzählenden Recitativ zu finden pflegt, ist im »Belsazar« nicht vorhanden. Alles Lyrische wird hier in die Stimmungsbewegungen der dramatischen Personen verlegt. Nur unter den prachtvollen Chören finden sich einige rein betrachtenden und lyrischen Inhalts. Zu diesen gehören die Chöre »Die Reiche steh'n in Gottes Rath«, »Singt, Himmel, singt« u. a. m. Im Uebrigen greifen die Chöre als bestimmte charakteristische Volksmassen, Babylonier, Juden, Perser u. dergl. in die Handlung direct ein. Und gerade diese sind es, in denen Händel seine musikalische *vis dramatica* auf das Glänzendste entfaltet.

Die Solopartien gruppiren sich um die beiden Hauptfiguren: Belsazar mit seiner Mutter Nitocris auf der einen Seite, auf der anderen Cyrus mit Gobrias. Daniel kann ebenfalls dieser zweiten Gruppe hinzugezählt werden. Fremdartiger berührt es uns, als Händel's Zeitgenossen, welche an den Gesang italienischer Castraten gewöhnt waren, dass Cyrus und Daniel hier zweien Altstimmen überantwortet worden sind. Zur Vergegenwärtigung des frommen Sinnes, der in diesem Oratorium nicht blos dem Daniel, sondern auch dem Cyrus als Charaktereigenthümlichkeit beigelegt worden, eignet sich das seelenvolle, warme Colorit der Altstimmen übrigens sehr wohl.

Der Cäcilien-Verein hatte seinem Respect gegen das grosse Werk auch in der Besetzung der Solopartien Ausdruck verliehen, indem er seine Wahl auf Vertreter des Oratoriengesanges gelenkt hatte, von denen zum Voraus volles Verständniss der übernommenen Aufgaben, Pietät gegen diese und nicht minder auch Fähigkeit und guter Wille, sie so schön und vollendet, als ihnen erreichbar, zu lösen, erwartet werden durfte. Von Frau Amalie Joachim aus Berlin würde das Alles schon Niemand bezweifeln, der die im schönsten und edelsten Sinne echtkünstlerischen Gesinnungen und Qualitäten dieser hochverdienten und allgemein geschätzten Sängerin auch nur vom Hörensagen kännte. Und wie hat sie solches günstige wohlbegründete Vorurtheil in ihrer maassvollen und dennoch so klar und überzeugend individualisirten Interpretation des Cyrus aufs Neue wieder gerechtfertigt. Wollte man hier Einzelnes als besonders schöne Leistung hervorheben, würde man allem Uebrigen Unrecht zufügen. Die ganze Partie gestaltete sich eben aus einem Gusse zu einer reichbewegten musikalischen Charakter-Totalität, und wenn noch hinzugefügt wird, dass Frau Joachim's glückliche Disposition die Verkörperung ihrer künstlerischen Absichten aufs Erwünschteste begünstigte, so erübrigt dem Bericht über diese unvergessliche Leistung nichts weiter, als der Ausdruck des Dankes für den hohen reinen Genuss, welchen sie an ihrem Theil in jener Aufführung dem Hörer wieder zu bereiten verstand.

Auch die beiden anderen Damen, Frau Katherine Müller-Ronneburger (Berlin) und die hier von früheren öffentlichen Vorträgen her bereits rühmlichst bekannte Fräulein Auguste Hohenschild (Berlin), brachten ihre Partien, Nitocris und Daniel, sehr angemessen, stellenweise ausgezeichnet schön zur Geltung. Die Stimme der Frau Müller-Ronneburger, ein hoher Sopran, erfreut sich besonders in der höheren Lage, im sogenannten Kopfton-Register, einer leichtansprechenden, klaren Klangfülle. Uebrigens zeugt der Gesang dieser Sängerin von ernsten erfolgreichen Vorstudien und einer vielgeübten Praxis im Concertgesang. Frl. Hohenschild's tiefer sonorer Contralto machte stellenweise besonders packende Wirkung. Ihr »Mene, tekel, Upharsin« hat ohne Zweifel allen aufmerksamen Hörern tiefen Eindruck hinterlassen. — Den Belsazar sang Herr Reimund von Zur-Mühlen (Münster) mit dem flotten stolzen Uebermuth, der zur Charakteristik dieses sicheren Königs von Babel erfordert wird. Händel's lorgeahmige krause Coloraturen machten dem gewandten Sänger keine merklichen Schwierigkeiten. Auch ein leise angedeuteter Mangel an Frische und tönendem jugendlichen Glanz des Tenor-Organs passte nicht übel für diese Partie. Mit etwas trockener Bassstimme, aber warmer Empfindung und musikalischer Intelligenz stattete Herr Max Stange (Berlin) den Gobrias und im dritten Act den Boten aus und verfehlte nicht, das Interesse sympathisch anzuregen. An Beifallspenden mangelte es den Leistungen der Genannten ebenso wenig als denen des Chores, des Dirigenten und aller anderen Mitwirkenden, wenn die weihevolle Stimmung des Auditoriums auch stürmische Ausbrüche des Enthusiasmus zurückzuhalten schien.

Unter den Mitwirkenden im Orchester verdienen namentlicher Erwähnung noch die Herren Degenhardt und von Holten, welche an der Orgel bezw. am Clavier die von Jul. Spengel, wie schon erwähnt, sehr gewandt und taktvoll bearbeitete Begleitung der Solo- bezw. Chorsätze ausführten. Die von Herrn Ch. H. Wolfsteller bisselbst zu diesem Zwecke aufgestellte Orgel kleineren Formats erfüllte die von ihr verlangten Dienste mit guter Wirkung. Ihr Hauptverdienst lag in dem bindenden Klang, den sie dem »Tutti« mittheilte. — Ganz vorzüglich einstudirt und wirkungsvoll sang der Chor, auch wo er sich theilte. Da die vier Stimmen nicht so zahlreich besetzt sind, als man es von Chören gewohnt ist, welche das Prädicat »grosser« beanspruchen, muss das Cäcilien-Vereins »Grösse« mehr in wohllautenden, sicheren und klangvollen Stimmen erkannt werden. Und die sehr schätzbare Eigenschaft eines schönen, reinen Chorklanges und verständnissvoller Erfassung auch der schwierigsten Aufgaben, wie Händel's Figurenwerk und sein gebundener Stil dem Chor zu lösen giebt, wird man dem Cäcilien-Verein mit Recht nicht streitig machen können.

(Hamburger Correspondent vom 18. Nov. 1879.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Kopenhagen, 18. November.

(*Ant. Rée.*) Das Erinnerungsfest an unseren im Jahre 1850 verstorbenen grossen Dichter Oehlenschläger, der am 14. November 1779 geboren, wurde hier Ende der vorigen Woche mit grosser Feierlichkeit begangen. Hauptsächlich waren es die drei Haupttheater, die sich durch Aufführungen mehrerer dramatischen Arbeiten des seiner Zeit so gefeierten Dichters daran betheiligten. Dadurch bekam auch die Musik ihren Antheil, weil mehrere unserer Componisten Ouvertüren bezüglich der Tragödien Oehlenschläger's componirt und auch manches Andere aus den Werken des genialen Poeten musikalisch illustrirt haben. Im königlichen Theater wurden z. B. die Ouvertüren zu »Hakon Jarl« (J. P. Hartmann) und die Ouvertüre zu »Palnatoke« (P. Heise) vom Orchester ausgeführt, und das Melodrama »Die goldenen Hörner« (Musik von J. P. Hartmann) wurde in einer Vormittagsvorstellung vorgeführt. Die Ouvertüre zu »Hakon Jarl« ist den gelungensten Compositionen Hartmann's beizuzählen; meines Wissens ist sie im Jahre 1844 unter der Leitung des Componisten in Leipzig gespielt worden. Im Volkstheater, wo der geschickte Musikdirector C. C. Möller das Orchester leitet, wurde ausserdem die Ouvertüre zu »Corregio« (J. P. Hartmann) gespielt und zwar mit verstärktem Orchester.

Im königlichen Theater ist sonst nichts Besonderes vorgefallen; die Aufführung der »Mignon«, des »Figaro« und »Joseph« (die beiden letzten mit theilweiser neuer Besetzung) steht noch bevor. »Joseph« wurde das erste Mal in Paris 1807 gegeben; 10 Jahre später starb der Schöpfer dieses herrlichen Werkes. Er erlebte nicht den Ruhm, der ihm aus dieser classischen Schöpfung erwuchs, eine Schöpfung, die in gewisser Beziehung noch heute ihres Gleichen sucht.

Während mehrere der hiesigen Künstler (der Pianist O. Bendix und der Orgelspieler Nebelong) Concerte veranstaltet haben, ist unsere Stadt in dieser Saison fast gar nicht von ausländischen Künstlern besucht worden. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir aber im Februar die Ankunft des bekannten Cellisten Jules de Swert und des nicht weniger bekannten Sängers Ungher zu erwarten. Als Revanche werden wir einen hiesigen Künstler nach dort versenden. Es gedenkt nämlich der oben genannte Orgelspieler Nebelong nach Dresden zu gehen, um dort zu concertiren.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Das in Nr. 46 d. Ztg. erwähnte neue Violinconcert von Friedrich Gernsheim wird im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erscheinen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. December 1879. **Nr. 49.** XIV. Jahrgang.

Eine Geschichte des Claviers, des Clavierspiels und der Clavierliteratur.

Geschichte des Clavierspiels und der **Clavierliteratur** von **C. F. Weitzmann.** Zweite vollständig umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. Mit Musikbeilagen und einem Supplemente enthaltend die **Geschichte des Claviers** nach den neuesten Forschungen nebst dazu gehörenden Abbildungen. Stuttgart, J. G. Cotta. 1879. XX und 387 S. gr. 8.

Dem Titel zufolge erhalten wir in diesem Werke drei Geschichten, nämlich ausser der Clavierspiel-Geschichte auch noch die der betreffenden Literatur sowie die des hier in Betracht kommenden Instrumentes. Dass die letztere in den Anhang verwiesen ist, erklärt sich aus der zweiten Auflage, der sie neu beigegeben wurde. Sie hätte in einem wirklich historischen Werke natürlich in den Zusammenhang des Ganzen verarbeitet werden sollen, und man dürfte solches hier erwarten, wenn man die Versicherung liest, das vorliegende Buch sei vollständig umgearbeitet. Denn zu einer vollständigen Umarbeitung gehörte eben ganz besonders die Einfügung der Geschichte des Clavier-Instrumentes. Dem Herrn Verfasser ist dieses wohl zu mühsam gewesen. Wir wollen nicht sagen, dass er es aus Bequemlichkeit unterliess; der eigentliche Grund liegt in seiner Darstellung. Diese ist, soweit sie eine Geschichte sein soll, nur sehr lose zusammengefügt, gleichsam heftweise, nicht in einem rein sachlich pragmatischen Fortgange erzählt. Materialien, die zusammen gehören, sind unverbunden neben einander gelegt. Da kam es also auf eine Anlage mehr oder weniger nicht an. Deshalb beginnt Seite 215 ein für sich stehendes und auch für sich betiteltes Werk, genannt »Geschichte des Claviers von C. F. Weitzmann«.

Sollte aber dieses Supplement an seinem jetzigen Orte bleiben, dann hätte man wohl voraussetzen dürfen, dass es wenigstens auf »Vorwort und Einleitung zur ersten Auflage« eine gewisse Wirkung ausüben würde. Diese »Einleitung« beschäftigt sich nämlich ebenfalls mit dem Instrumente und behandelt der Inhaltsangabe zufolge: »Clavichord, Clavicymbel und Fortepiano; Orgel- und Clavierspiel; Tonumfang und Stimmung der älteren Claviere; die Temperatur; älteste Contrapunctproben; Partituren; Generalbass; deutsche und italienische Partitur.« Das ist doch schon ein ganzes Feld. Man braucht sich übrigens von diesem Inhaltsverzeichniss nicht allzusehr imponiren zu lassen, denn der Verfasser bringt es fertig, die ganze Darstellung davon auf vier Seiten abzuthun.

Aber was wir eigentlich sagen wollten, ist dies. In dem Supplement »Geschichte des Claviers« müssen natürlich die behandelten Punkte ebenfalls zur Sprache kommen, und so lesen wir denn auch über »das Clavier und die ihm verwandten älteren Instrumente« von S. 220 an einiges, bis uns S. 223 der »Ursprung des Clavichords« und darauf sofort S. 228 der »Ursprung des Clavicymbels« erzählt wird. Die »weitere Ausbildung des Clavichords und des Clavicymbels« erfahren wir dann erst von Seite 251 an, nachdem uns aber schon vorher über »gleich- und ungleichschwebende Temperatur« sowie noch über manches andere der Staar gestochen ist. »Das Hammerclavier oder Pianoforte« kommt dann S. 266 an die Reihe. Die ältesten Contrapunktproben, Partituren, Generalbässe, sowie die deutschen und italienischen Tabulaturen kommen aber nicht an die Reihe, denn die supplementare Claviergeschichte beschränkt sich mehr auf die Technik des Instrumentes. Immerhin sind aber die Hauptsachen in beiden Abschnitten behandelt, und da hätte man selbstverständlich eine Hinweisung des einen auf den andern erwartet. Und das um so mehr, namentlich in der kurzen »Einleitung«, weil diese auf Seite XVI bis XX steht, also erst gesetzt wurde, als das Uebrige bereits im Reindruck vorlag. Aber keine Bezugnahme irgend welcher Art lässt sich entdecken. Auch ganz abgesehen davon, ob die beiden Darstellungen innerlich einander entsprechen oder widersprechen, ist aus dem berührten Umstande schon der Schluss zu ziehen, dass hier wohl eine »vermehrte«, aber keineswegs eine »umgearbeitete«, noch viel weniger eine »vollständig umgearbeitete« Ausgabe vorliegt. Diese »Einleitung« wäre der Ort gewesen, um das Instrument technisch wie historisch vorzuführen und die Elemente aufzuweisen, aus denen es sich gebildet hat. Die weitere Entwicklung würde dann in den betreffenden geschichtlichen Abschnitten, ebenfalls als Einleitung zu denselben, zu geben sein, da das Spiel und der Tonkörper, welcher bespielt wird, als unzertrennliche Genossen einander fördern oder hindern.

Nehmen wir das Vorliegende nun wie es ist, so muss nach der »Einleitung« »dem denkenden Clavierspieler, welcher nicht farblos und einseitig in seinen Compositionen und Vorträgen erscheinen will, die Nothwendigkeit einleuchten, sich nicht nur mit den bedeutenderen Erzeugnissen der Gegenwart, sondern auch mit den hervorragenden Werken der älteren Literatur seiner Kunst vertraut zu machen«. Diese Verhältnisse sucht der Herr Verfasser den Clavierspielern nun auf folgende Weise einleuchtend zu machen und damit eine »fühlbare Lücke in den der Musikgeschichte gewidmeten Werken auszufüllen«. Er berührt kurz die verschiedenen Namen des Instrumentes, ohne auf die ausführlichere Darstellung in der »Geschichte«

hinzuweisen, namentlich nicht darauf, dass hier das Instrument so zu sagen aus dem Monochord abgeleitet wird. Sodann werden Umfang, Stimmung, alte Partiturschriften u. dergl. besprochen. Der letzte Punkt ist von besonderer Wichtigkeit, weil es sich dabei um die Frage handelt, wie die älteste vorhandene Claviermusik beschaffen gewesen und in welcher Art sie zu Papier gebracht sei. Herr Weitzmann erwähnt die weniger bekannt gewordenen Partitur-Proben aus dem Mittelalter, und argumentirt so darüber:

»Auffallenderweise ist, ausser diesen und ähnlichen stets nur von vereinzelten Tonsetzern gemachten Versuchen, aus dem 13., 14., 15. und selbst aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine einzige weder geschriebene noch gedruckte eigentliche Partitur eines mehrstimmigen Gesanges oder Instrumentalsatzes aufgefunden worden, so dass es fast den Anschein hat, als hätten die Contrapunktisten jener Zeit alle ihre Compositionen sogleich in besonderen Stimmen geschrieben, nicht aber zuvor in Partitur entworfen. Da nun ferner erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit den Partituren auch die Taktstriche aufkamen, so liegt es am Tage, dass vor dieser Zeit nur äusserst geübte und gründlich gebildete Sänger oder Spieler die Ausführung eines neuen Tonstückes mit gutem Erfolge übernehmen konnten, zumal in solchen Fällen, wo der Tonsetzer beim Einstudiren nicht selbst zugegen war. Noch grössere Schwierigkeiten hatte der Organist*) zu überwinden, welcher nicht jederzeit nur seiner eigenen Phantasie folgen konnte oder wollte. Denn da die Musik der Orgel wie die ganze damalige Instrumentalmusik überhaupt nur ein Nachhall des Gesanges war, so musste sich der Organist, bevor er ein für den Gesang bestimmtes Tonstück zu spielen unternahm, erst mit den verschiedenen Stimmen vertraut machen, die entweder einzeln oder im günstigsten Falle auf den beiden Seiten des aufgeschlagenen Notenbuches abgedruckt waren.« (S. XVIII.)

Wenn derartige Sätze in einer der vielen allgemeinen Geschichten der Musik stehen, so lässt man sie laufen. Anders ist es bei Specialwerken. Diese sollen die Resultate wirklicher Forschung enthalten — nicht nur deshalb, weil es bei Umspannung eines begrenzten Gebietes dem menschlichen Geiste überhaupt erst möglich wird, die Wahrheit an der Quelle zu finden, sondern auch, weil das unternommene Werk damit steht und fällt, ob die Fundamente richtig gelegt sind. Die angeführten Sätze haben nun für den vorliegenden Gegenstand eine besondere Wichtigkeit, denn aus ihnen muss die Frage beantwortet werden, wie die allerfrüheste Musik beschaffen war, welche für das in Rede stehende Tasteninstrument geschrieben wurde. Die Antwort hängt ab von dem Grade der Einsicht in diese ältesten Zustände. Der Herr Verfasser blickt nun auf die alten contrapunktischen Partituren als auf die Quelle für seinen Gegenstand. Diese Partituren sind bei weitem so selten nicht, wie er voraussetzt; man findet sie mehr oder weniger häufig in allen Sammlungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, die überhaupt mehrstimmige Musik enthalten. Ihre Aufzeichnung ist aber sehr verschieden je nach der Art der Composition. Die Vermuthung, nach welcher der Componist seine mehrstimmige Composition garnicht erst in einer eigentlichen Partitur, sondern sofort in den einzelnen Stimmen niederschrieb, ist sicherlich ohne Grund. Finden sich denn Originalhandschriften mittelalterlicher Componisten in einzelnen Stimmen häufiger vor, als in Partituren? Dass aber die Musik jener Zeit überwiegend nur in einzelnen Stimmen auf uns gekommen ist, erklärt sich aus anderen Ursachen. Die mühsam und kostspielige Abschrift wurde lediglich an diejenige Form der Musik gewandt, welche zum praktischen Gebrauche geeignet war. Als solche kann nur die einzelne Stimme angesehen werden. Ist doch diese Art der Verbreitung in Italien bis über das Jahr 1700 hinaus fast ausschliesslich beliebt gewesen; es hat aber noch niemand bezweifelt, dass die betreffenden Componisten der späteren Zeit — z. B. Corelli — ihre Producte trotzdem in einer wirklichen Partitur zu Papier brachten.

*) Der Organist ist hier gleichbedeutend mit dem Clavieristen, da, wie der Verfasser richtig bemerkt, »die früheste Geschichte des Clavierspiels mit der des Orgelspiels Hand in Hand« geht, wenigstens was die Person des Spielers anlangte.

Von einem Druck der Partituren bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts muss man ganz absehen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ein solcher Druck mit den damaligen technischen Hülfsmitteln schlechterdings nicht zu bewerkstelligen war. Das Einzige, was man bewältigen konnte, waren einzelne, einstimmige Notenreihen. Wenn der Herr Verfasser nur die Artikel angesehen hätte, welche zu Anfang dieses Jahres in der Allg. Musikal. Zeitung über die »Geschichte des Musikdruckes« erschienen sind, so würde er hieran nicht länger zweifeln; er hätte dann seine Argumente vielleicht auch etwas anders gefasst.

Auch müssen wir beanstanden, dass die Ausführung der Musik besonders deshalb schwierig gewesen sein soll, weil Partituren und Taktstriche fehlten, denn diese Hülfsmittel entbehrte man nicht, und was man nicht entbehrt, weil man es nicht kennt, das kann doch auch die Schwierigkeiten nicht vermindern. Luther und die Seinen zählten nicht zu den Sängern und Spielern im professionellen Sinne, sondern sind nur als gebildete Dilettanten zu bezeichnen, aber sie wagten sich dreist an die schwersten Motetten von Josquinus, und der Vortrag gelang ihnen soweit, dass sie eine hohe Freude daran hatten. Weiter kommen unsere Dilettanten, unsere Chorgesangvereine auch nicht. Es würde sogar leicht sein, wenigstens für die damaligen geschulten Sänger einen Vorzug im Vergleich mit den unserigen heraus zu disputiren, weil sie durch das extempore-Fugensingen für ihr Fach wie Jagdhunde eingeschossen waren — doch lassen wir diesen Punkt hier bei Seite.

Aber etwas anderes kann nicht stillschweigend übergangen werden, nämlich die Behauptung, »die Musik der Orgel wie die ganze damalige Instrumentalmusik« sei »überhaupt nur ein Nachhall des Gesanges« gewesen. Man kann ähnliche Behauptungen in vielen Büchern lesen; Herr Weitzmann sollte am wenigsten in sie einstimmen, da er ein Feld bearbeitet, auf welchem das Gegentheil handgreiflich zu beweisen ist. Die ausserordentlichen Schwierigkeiten, welche der Organist soll zu überwinden gehabt haben, dürften wohl meistens nur in der Phantasie des Verfassers existiren, denn den alten Organisten hinderte niemand, »seiner eignen Phantasie« zu folgen, wo und wie es passend war. Wir besitzen Orgelstücke aus dem 15. Jahrhundert, welche solches deutlich zeigen; sie sind auch neuerdings wieder publicirt und auf eine ganz bequeme Art zugänglich gemacht. Wenn man aber all das — wie der Verfasser thut — nicht beachtet, so ist man natürlich darauf angewiesen, in diesen geschichtlichen Dingen »seiner eignen Phantasie« zu folgen.

In der Einleitung fährt er fort: »Die päpstliche Kapelle zu Rom hat ausschliesslich die reine Vocalmusik noch bis auf den heutigen Tag in ihrer Lauterkeit bewahrt; für alle übrigen Kirchen aber begann um das für die Geschichte der Musik so bedeutungsvolle Jahr 1600 die sogenannte Seconda pratica di musica, bei welcher die Sänger nunmehr fortwährend von der Orgel oder von anderen Instrumenten unterstützt und begleitet wurden. Die reine Vocalmusik verschwand damit gänzlich aus der Kirche, und für den Organisten, der die verschiedenen Gesang- und Instrumentalstimmen begleitete, wuchs die Schwierigkeit mehr und mehr, bis endlich demselben eine ununterbrochen fortlaufende Bassstimme zur Ausführung übergeben wurde, in welcher die Zusammenklänge der übrigen mitwirkenden Stimmen durch Ziffern über den Noten angedeutet

waren. Eine solche, das ganze Harmoniegebäude des Tonstücks tragende Stimme wurde nun Basso continuo, Basso per l'organo, Basso principale oder *Basso generale* genannt.« (S. XIX.) Wieder ein Phantasiebild. Wie die päpstliche Kapelle bis auf den heutigen Tag gesungen hat, gehört zwar nicht direct in eine Geschichte des Clavierspiels, aber weil einmal davon die Rede ist, wollen wir doch nicht unterlassen zu bemerken, dass die »reine Vocalmusik« der Privatkapelle des Papstes zu Zeiten arg genug getrübt wurde. Schon einige Jahrzehnte nach Palestrina's Tode versuchte man, seine Stücke durch neue Compositionen modernsten Gepräges mit Sologesängen und durchgehender Instrumentalbegleitung zu ersetzen, was auch so gut gelang, dass Pietro della Valle 1640 den Vorschlag wagen konnte, die Werke des grossen Kirchencomponisten in einem Archiv als Denkmäler der Vorzeit aufzubewahren, nur nicht mehr aufzuführen. Die Vermengung mit instrumentalistisch gehaltenen Kirchensätzen mussten die reinen Vocalmotetten sich aber noch lange gefallen lassen; setzte man doch zu ihnen nachträglich einen »Basso continuo«, der sogar gedruckt wurde, um sie der Praxis der späteren Zeit anzubequemen, oder wie diejenigen, welche jetzt in ähnlicher Weise die Händel'schen Oratorien durch eine neue Instrumentation verhunzen, sich auszudrücken pflegen, um die Werke »für den Geist der Neuzeit« mundgerecht zu machen. Rom unterschied sich damals von der Praxis der übrigen Kapellen nur dadurch, dass der Sängerchor besser, gleichmässiger besetzt war und für seine Aufführungen ein festeres liturgisches Programm besass. Wer mit dem Papste wetteifern wollte, der musste es schon auf andere Weise versuchen. So griff Orlando Lasso zu den vielen Instrumenten, welche seiner Münchener Kapelle einen ausserordentlichen Glanz verliehen, und sogar zu kastrirten Knaben. Als »das für die Geschichte der Musik so bedeutungsvolle Jahr 1600« eintrat, waren diese Dinge längst eingeleitet, ja sogar zum Theil schon wieder in Verfall gerathen. Man hat nicht bis zum Jahre 1600 gewartet, um die Sänger »fortwährend von der Orgel oder von anderen Instrumenten« zu unterstützen, denn die Missbräuche, die bei dieser längst im Gebrauche gewesenen Praxis nach und nach entstanden waren, veranlassten hauptsächlich diejenige Vereinfachung, welche um 1600 durch Viadana und andere ins Werk gesetzt wurde. Auch muss man nicht glauben, »die reine Vocalmusik« sei damit »gänzlich aus der Kirche« verschwunden, dass Orgel und andere Instrumente den Gesang begleiteten, denn die Zeit in welcher dieses bereits allgemein, wenn auch unter verschiedenartigen Verhältnissen, geschah, betrachten wir trotzdem mit Recht als das goldne Zeitalter der wahren kirchlichen Vocalmusik. Und das gilt keineswegs von der päpstlichen Kapelle allein; an allen bedeutenden Orten war guter, reiner Gesang zu hören, in München, in Wien, in London, sogar in Polen und Ostpreussen; selbst noch im 17. Jahrhundert wiederholte sich dieses in Dresden unter Heinrich Schütz. Nach dem Verfasser begann um 1600 eine neue Praxis in der Musik, womit »für den Organisten« die Schwierigkeiten sich »mehr und mehr« häuften, »bis endlich« in einer fortlaufenden, bezifferten Generalbassstimme die Abhülfe gesucht wurde. Wie viele Jahre verstrichen sind von 1600 »bis endlich« jenes Auskunftsmittel sich fand, erfahren wir nicht, aber aus den weiter folgenden Worten müssen wir schliessen, dass der Autor für jenen Entwicklungsprocess etwa 50 Jahre annimmt, womit wir bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts gerathen würden. Nun erzählt er aber weiter unten S. 15—16, dass Viadana und Andere schon vor dem Jahre 1600 den Basso continuo sowohl bei geistlicher wie bei weltlicher Musik zur Anwendung brachten, und drückt sich dort überhaupt so aus, dass wir uns verwundert fragen, wozu diese vagen und, wenn man sie näher ansieht, unrichtigen Behauptungen der »Einleitung« denn eigentlich dienen sollen?

Dieselbe Frage ist man versucht abermals zu stellen bei dem, was unmittelbar weiter folgt und jene »Einleitung« beschliesst. Wir lesen dort:

»In Deutschland dagegen, woselbst, wie aller Orten, die Sänger seit dem Auftreten der frühesten Contrapunktisten ebenfalls von Noten sangen [man sang nur höchst ungern nach Noten, die alten englischen »Descanters« waren hierin besonders hartnäckig], bedienten sich schon im Anfange des 16. Jahrhunderts die Instrumentisten einer Notirungsweise mit Buchstaben, deren Virdung schon im Jahre 1511 gedenkt und in Beziehung auf welche Martin Agricola 1529 in seiner Musica instrumentalis eine Anweisung giebt, ,wie auf die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Saitenspiel nach der recht gegründeten Tabelthur sei abzusetzen'. Bei dieser *Deutschen Tabulatur* ... [folgt eine kurze Beschreibung derselben] ... Diese Orgeltabulatur brachte man sogleich nach ihrer Erfindung auch für die Tonstücke des Claviers in Anwendung, und bis um 1650 war sie für die Tasteninstrumente in Deutschland ausschliesslich im Gebrauche. Die Organisten in Italien hingegen haben sich mit der Buchstaben-Tabulatur niemals befreundet, und man versuchte dort, wie bemerkt, mehrere Arten von Noten-Tabulaturen, um dem Spieler die verschiedenen Stimmen eines Tonsatzes übersichtlich darzustellen, bis man ihm endlich die wie noch heute eingerichtete vollständige Partitur eines mehrstimmigen Tonsatzes zur Ausführung übergab. Aber die Zusammendrängung aller Stimmen eines mehr als zweistimmigen Satzes auf nur zwei Liniensysteme findet sich selbst in Italien erst nach dem Erscheinen des Basso continuo oder des Generalbasses, d. h. erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor. Jene Uebereinanderstellung der verschiedenen Stimmen eines Tonsatzes auf eben so viel Liniensystemen wurde nun um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Deutschland in Anwendung gebracht und ,Italienische Tabulatur' (Intavolatura) oder ,Partitur' (Partitura) genannt, obgleich die deutsche Buchstaben-Tabulatur noch im Anfange des 18. Jahrhunderts ihre Anhänger und Vertheidiger behielt.« (S. XIX—XX.)

Der allgemeine Gegensatz in der Art, Musik für Tasteninstrumente aufzuzeichnen, bestand allerdings zwischen Italien und Deutschland lange Zeit, wobei die übrigen Länder meistens Italien folgten; aber die einzelnen Angaben des Herrn Verfassers sind wieder nicht so beschaffen, dass sie eine Prüfung ehrenvoll bestehen können. Unsere Buchstaben-Tabulatur ist zwar von Virdung (1511) und Schlick (1512) zuerst beschrieben, geht aber ihrem Ursprunge nach beträchtlich in das 15. Jahrhundert zurück. Die Italiener operirten ebenfalls nicht lediglich mit Noten, sondern nahmen auch Buchstaben, Striche und sonstige Tabulaturzeichen zu Hülfe. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts erwarb Petrucci in Venedig ein Privilegium zum Druck von Orgel- und Lauten-Tabulaturen. Was sollte hiermit gesagt sein? Lauten-Tabulaturbücher druckte er auch nach einigen Jahren, aber die Orgel-Tabulaturen fasste er nicht an, um sich nicht die Finger zu verbrennen. Mehrstimmige Sätze für Tasten-Instrumente, nach jetziger Art auf zwei Liniensysteme geschrieben, finden sich in Italien nicht erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern schon volle hundert Jahre früher und haben mit dem Generalbass nichts zu schaffen. Auch gab man dem Begleiter nicht »endlich die wie noch heute eingerichtete vollständige Partitur« zur Ausführung; er besass entweder den Basso continuo oder Tabulatur d. h. eine für sein Instrument passende harmonische Bearbeitung. Und »jene Uebereinanderstellung der verschiedenen Stimmen eines Tonsatzes auf eben so viel Liniensystemen« wurde nun zwar Partitur, aber niemals »Italiänische Tabulatur« genannt. *Partitura* und *Intavolatura* sind zwei grundverschiedene Dinge; das richtige Verständniss derselben

ist namentlich für die Kenntniss unserer ältesten Clavier- und Orgelliteratur so wichtig, dass eine Geschichte dieses Gegenstandes geradezu mit der Entwicklung jener beiden Begriffe beginnen muss. Wer eine Geschichte der Claviermusik schreibt, ohne solches begriffen zu haben, der wird nothwendig Jahrhunderte lang in der Irre herum fahren, auch schwerlich jemals den richtigen Faden der Entwicklung ordentlich in die Hand bekommen, denn von der Erkenntniss des Ursprunges hängt das Verständniss des ganzen Gebietes ab. Wenn der Herr Verfasser die erwähnten Artikel über »Geschichte des Musikdruckes« gelesen hätte, so würde er das frühe Vorkommen des Claviersatzes wie auch den Unterschied von *partitura* und *intavolatura* nicht mehr bezweifeln, und wir glauben, dass seiner Sache damit mehr gedient wäre, als mit Citaten aus Helmholtz u. dergleichen, was hier gar keine Bedeutung hat.

Mit Absicht haben wir uns bei der Prüfung der »Einleitung« so lange aufgehalten. Wir werden nun dagegenstellen, was das übrige Buch, die eigentliche »Geschichte«, enthält.

(Schluss folgt.)

Ueber den öffentlichen Musikunterricht von F. A. Gevaert

so betitelt sich ein längerer Aufsatz, der in Nr. 19 des »Clavierlehrers« unlängst abgeschlossen wurde. Ich kenne ihn leider nur in den zwei letzten Nummern, nur als Bruchstück. Jedermann wird mit den dort aufgestellten Grundsätzen einverstanden sein. Ich erlaube mir nun, besonders auf das S. 217 Gesagte hinzuweisen (Nr. 19), wo vom »Notenlesen in den Elementarschulen« die Rede ist, wozu der Herr Red. d. Bl., Prof. E. Breslaur, eine Bemerkung beigefügt hat. Der betreffende Passus des Aufsatzes von F. A. G. lautet:

»Ausserdem wäre es zu wünschen, dass das von einigen grossen Städten Belgiens gegebene Beispiel allgemeine Nachahmung fände, und das Notenlesen als obligatorischer Unterrichtsgegenstand in den Lehrplan der Elementarschulen aufgenommen würde; dadurch würden die Conservatorien einer Arbeit überhoben, welche nicht eigentlich die ihrige ist, nämlich sich mit den ersten Anfangsgründen der Musik zu befassen.«

Prof. E. Breslaur bemerkt hierzu folgendes: »Notenlesen thut's nicht allein, nur wenn mit demselben Notenschreiben und Elementartheorie vereinigt, am besten in der Gesangsstunde gelehrt werden, dürfte eine vortreffliche musikalische Grundlage, wie sie der Herr Vortragende im Auge hat, für den Conservatoriumsunterricht sowohl wie für den Musikunterricht im Allgemeinen, ermöglicht werden. Ich erlaube mir, darauf hinzuweisen, dass meine Notenschreibschule (Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 Hefte à 15 𝒩) als bisher einzig methodische Anleitung zur Erreichung dieses Zieles durch die genannten drei Factoren betrachtet werden kann.« Hiezu wäre nur die Einwendung zu machen, dass unsere Altschrift in ihrer incorrecten Schwerfälligkeit durch Schlüssel und Vorzeichnung das Ziel: theoretisch fest zu werden, nur höchst mühsam erreicht, abgesehen von der Schwierigkeit des Lesens und Schreibens. Die orthographisch correcte Bestimmung aller Intervalle von irgend einem anderen Tone als *C*, z. B. von *cis*, und dann wieder von *des* ist je nach dem Worte eines Lobe kaum möglich.

Beide citirte Stimmen kommen meiner innigsten Ueberzeugung entgegen, wie ich sie in diesen Blättern bereits in zwei Aufsätzen niedergelegt habe, wenn auch nur auf halbem Wege. Wenn ich Sp. 637 sage: »Wollte man lesen und schreiben lehren ohne Theorie, ohne Methode, so fände man keine Worte des Unmuths über solches Gebahren; bei der Musik — wer kümmert sich da um die Theorie?! Darum bedarf die Musikschule zunächst einer musikalischen Schreiblesefibel, um wirklich Gemeingut des ganzen Volkes werden zu können. Diese kann jedoch nur geboten werden durch eine rationelle Universalnotenschrift, gemeinverständlich für jeden Schulknaben, nachdem der Gesangunterricht schon in der Volksschule obligater Lehrgegenstand geworden ist.«

Meine Arbeit, die schon seit Juni beendet, nur noch eines Verlegers harrt, betitelt sich aber:

»Musikalische Schreiblesefibel in einer Neuschrift für alle Stimmen und Instrumente ohne Schlüssel und Vorzeichnung für den ersten Unterricht in der Volksschule mit vielen separirten ein- und zweistimmigen Notenbeispielen«, und trägt das Motto: »Die Musik ist unsere zweite Muttersprache«.

Aus diesem Motto geht hervor, dass unsere zweite Muttersprache ebenso leicht gelesen und geschrieben werden könne, wie die Wortsprache, wenn wir erst eine rationelle Tonschrift haben werden. Ohne diese ist jedes Lesen und Schreiben mit unendlichen Schwierigkeiten verknüpft. Es fragt sich nur: wann soll mit dem Schreiblesen in der Musik begonnen werden? In Oesterreich verlangt man erst in der dritten Classe Notenlesen, d. i. Treffen; Schreiben aber gewiss — nirgends. Ob man es wohl mit pädagogischen Grundsätzen vereinbar erklären könnte, den Schüler in seiner Muttersprache zwei Jahre auf Schreiblesen warten zu lassen? Gewiss nicht. Wenn das aber unpädagogisch genannt werden müsste in sprachlicher Hinsicht, so ist ein solches Vorgehen in der Musik, unserer zweiten Muttersprache, sicher kein pädagogisches.

»Ich weiss, dass jede Neuerung schwer sich Bahn bricht, dass alles Gute Zeit braucht, dass jeder sich scheut, als der Erste voranzugehen, dass jeder Neuerer verketzert wird; das Alles hindert jedoch nicht, den Versuch zu wagen, und zwar in der Volksschule schon, und wenigstens zur Einführung in die Theorie der Musik die Neuschrift zu Grunde zu legen, wenn sie auch später wieder verlassen werden müsste aus Gründen der Opportunität, die keineswegs gegen die Neuschrift zeugen, sondern weil eben vorhandene Musikalien auch gesungen werden wollen und nicht alle umzuschreiben sind. Zur Einführung in die so nothwendige so leicht zu machende Theorie ist aber eine plastisch anschauliche Notenschrift, die jedes Intervall auf das bestimmteste kennzeichnet, unerlässlich. Die wohlthätigen Folgen der rationellen Neuschrift werden so indirect unserer schwierigen unlogischen Altschrift zugute kommen, wenigstens einigermaassen; die Schreckbilder der orthographischen Scheinintervalle werden in ihr Nichts zerfliessen, und so kann die Neuschrift wenigstens in theoretischer Beziehung einstweilen ihren wohlthätigen Einfluss geltend machen. Hat also meine so praktische Neuschrift anscheinend nur einen theoretischen Werth, so wird sich dagegen zeigen, wie unpraktisch und untheoretisch zugleich unsere jetzige Schrift ist.«

Dieses Citat ist der Vorrede zu meiner musikalischen Schreiblesefibel entnommen, als Nachweis, wie sehr die beiden citirten Stimmen in der Idee mit mir übereinstimmen; allein es ist auch daraus zu ersehen, dass das ersehnte Ziel schwer zu erreichen ist nach drei Seiten hin, nämlich: im Lesen, Schreiben und der Theorie, weil eben alle Hemmnisse in unserer gewohnten Altschrift liegen, die keinen Halbton richtig zu schreiben vermag.

Wir denken kaum daran — um nur eines zu berühren — wie unwahr die Behauptung ist, »dass das ♯ um einen Halbton erhöhe, das ♭ dagegen erniedrige«, und das ist oft fast das einzige theoretische Moment, auf das der Schüler in den ersten Stunden aufmerksam gemacht wird. Statt einfach zu sagen: von den 12 möglichen Tönen sind zunächst nur 7 be-

nannt, 5 dagegen nicht; wenn wir also einen Ton brauchen, der einen Halbton höher liegt als ein bereits benannter, so nennen wir den höheren wie den niederen, nur hängen wir ihm die Sylbe: *is* an. Es ist also, wenn wir aus *f* jetzt *fis* machen, der Ton *f* nur **scheinbar** erhöht, in Wirklichkeit ist das nicht der Fall, wir haben nämlich für den siebenten Ton zunächst keinen Namen, er könnte ebenso gut *i* heissen; wir nennen die sechste Quinte im Zirkel nun *fis*, während wir die sechste Quarte *ges* nennen müssen, während der erste Ton *C* als zwölfte Quinte *his*, und als zwölfte Quarte *deses* heissen müsste, aber doch durchweg als *C* benannt und so geschrieben wird; statt dieser so einfachen Erklärung beginnen wir den Unterricht mit der Unwahrheit: die Musik habe nur sieben Töne statt zwölf. Wir ignoriren die alte Wahrheit, dass die Zahl sieben nur ein Theil der Zahl zwölf sei, und dass eine correcte diatonische Schrift nur hervorgehen könne aus einer correcten chromatischen Schrift, denn das Ganze: Zwölf muss uns mehr sein als der Theil: sieben. Wenn aber der erste Ton *C* meist als solcher geschrieben wird, und nur seltener als *his* oder *deses*, warum wachen wir mit Argus-Augen darüber, dass z. B. der siebente Ton bald als *fis* bald als *ges* »correct« geschrieben werde? Könnten die fünf »chromatischen Töne« nicht verlangen auch nur einmal geschrieben zu werden, wie die sieben diatonischen? Wo bleibt da die Gleichberechtigung?

H. J. Vincent.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Orchester.

Johan S. Svendsen. Sigurd Slembe. Symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björnson's gleichnamigem Drama. Op. 8. Partitur Pr. 5 ℳ. Leipzig, E. W. Fritzsch. 1872.

Wir kennen Björnson's Drama »Sigurd Slembe« nicht und müssen deshalb darauf verzichten, den Beziehungen des vorliegenden Tonstücks zu demselben näher nachzuspüren. Von einem so begabten Tonsetzer aber wie Svendsen nehmen wir mindestens an, dass er sein Werk im Charakter des Dramas hält. Das 1872 erschienene und bereits mehrfach zur Aufführung gelangte Werk kann zuerst wohl befremden, namentlich in seinem Anfange mit den Octaven-, Septimen- und Nonensprüngen, die *unisono* und *fortissimo* das Streichquartett zu hören giebt. Das Befremden weicht jedoch bald. Nachdem uns die ersten acht Takte mit aller Wucht zugeschleudert, tritt schon mit dem neunten Takt und zwar plötzlich Ruhe ein und die Sprünge erscheinen bei Hinzutritt der Harmonie in mildem Lichte. Es ist interessant zu sehen und zu hören, wie der Componist im Verlauf des Stückes mit den Sprüngen umspringt, das ist oft sehr schön gemacht, wie denn das Werk überhaupt von dem bedeutenden Talente Svendsen's Zeugniss ablegt. Es bietet Abwechselung, bringt schöne zarte Stellen, lässt es andererseits aber auch an Kraft nicht fehlen. Auch das nordische Colorit übt seinen Reiz aus. Eine gewisse Herbigkeit ist dem Werke eigen, doch wirkt sie nirgend abstossend. Unsere Orchester werden in dem aus nur einem Satze bestehenden Werke keine schwer zu lösende Aufgabe erblicken. Mögen sie dasselbe nicht unbeachtet lassen.

Johan S. Svendsen. Ifjol gjaett' e gjeitinn. **Norwegische Volksmelodie** für Streichorchester bearbeitet. Partitur Pr. 1 ℳ. 1877.

—— **Zwei isländische Melodien** für Streichorchester bearbeitet. Partitur Pr. 1 ℳ. 1877.

Leipzig, E. W. Fritzsch.

Das ansprechende und weiche norwegische Volkslied, von Svendsen sehr wirkungsvoll für Streichorchester gesetzt, wird längst Freunde gefunden haben und sie ferner finden. Zuerst wird die Weise von der ersten Geige gebracht, sodann von der zweiten, während die erste die Melodie figurirend umspielt. Darauf tritt das Violoncell mit ihr hervor. Ohne Violen und Violoncelle lassen dann die getheilten Geigen die Weise reich harmonisirt und *pp* hören. Noch einmal erscheint sie in der ersten Geige unter harmonischer Ausfüllung der anderen Instrumente und verklingt sodann leise. Man sieht, es ist für Abwechselung gesorgt; dabei ist Alles wohlklingend und sehr geschickt gemacht.

Die beiden isländischen Weisen sind weniger reizvoll, was das Melodische betrifft, aber recht charakteristisch. Svendsen hat sie ähnlich wie das norwegische Volkslied für Streichinstrumente bearbeitet. Auch sie verdienen vorgeführt zu werden.

Frdk.

Für Clavier.

Heinrich von Herzogenberg. Fünf Clavierstücke. Op. 25. Pr. 3 ℳ 50 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Um diese Clavierstücke gehörig würdigen zu können, muss man sich tüchtig in sie hineinspielen. Sie wenden sich an Spieler, denen die poetische Idee auch etwas gilt und die fähig sind, die Eigenthümlichkeit des betreffenden Componisten nachzuempfinden und ihr beim Spiel Ausdruck zu verleihen. Solche Spieler werden besonders Gefallen finden an vorliegenden Stücken und sich von ihnen angezogen fühlen. Jedes derselben ist charakteristisch und weiss in feiner geistvoller Weise sich hinzustellen als das, was es sein soll und will, deshalb lässt sich auch keins vor dem andern hervorheben. Interessant erfunden und, worauf wir besonders Gewicht legen, klar und bestimmt gehalten, reihen die Tonstücke sich den neueren gelungenen Werken und Componisten würdig an, und gewiegte Spieler — Virtuosen brauchen sie keineswegs zu sein — weisen wir nachdrücklich auf dieselben hin. Die fünf Nummern des Heftes: Notturno, Capriccio, Barcarole, Gavotte, Romanze, werden von der Verlagshandlung auch einzeln ausgegeben.

Frdk.

Händel's Oratorium Belsazar

aufgeführt am 14. November

durch den Cäcilien-Verein in Hamburg.

(Schluss.)

2.

Den zweiten Bericht entnehmen wir den »Hamb. Nachrichten«. Derselbe, aus der gewandten Feder des Herrn Riccius geflossen, stimmt allerdings einen anderen Ton an. Kenner Händel's und des in Rede stehenden Werkes werden indess auch diese wenig wohlwollenden Betrachtungen mit Interesse und nicht ohne Vergnügen lesen.

„Händel's Oratorium »Belsazar« wurde Freitag im ersten Abonnement-Concerte des von Herrn Julius Spengel geleiteten Cäcilien-Vereins aufgeführt. Dieselbe Chorgesellschaft brachte dasselbe Werk schon einmal vor einer längeren Reihe von Jahren unter Anführung des verdienten damaligen Dirigenten. Die Erinnerung an diese erste Aufführung ist heute noch nicht erloschen, der durch sie gewordene Eindruck steht noch fest im Gedächtniss. Die jetzige erneute Uebermittelung des Werkes hat dieselben Folgen hinterlassen: die lang gesponnene und fast gewaltsame Ausdehnung des an sich ganz dramatischen Stoffes in breite textliche und musikalische Epik schwächt nach und nach das Interesse an dem Ganzen. Die Ermüdung macht bei weiterem Fortgange der Aufführung sogar unempfindlich gegen die schönen Einzelheiten. Diesen Ueberfluss oder Mangel des Werkes hat man ausserhalb Englands überall begriffen und sich darum bemüht mit streichendem Rothstift das Ueberflüssige in den frommen lyrischen Stillständen der Arien und Duette zu beseitigen, um durch Concentration des Ganzen die Annahme des Werkes zu erleichtern.

Auch die jetzt gebotene Aufführung unterlag solchem weisen Verfahren, dennoch beanspruchte sie, obwohl man nicht geizig im Ausschneiden gewesen war, eine die Fähigkeiten aufmerksamen und geduldigen Zuhörens weit überschreitende Zeit: der dritte Theil begann zu einer Stunde, wo andere langprogrammige Concerte aufhören. Diese grossen Ansprüche an Zeit und geistiger und physischer Mühe sind stets gewesen und bleiben ein Hinderniss der Popularisirung dieses Oratoriums; der Grund dazu liegt hauptsächlich in der Vergewaltsamung des hochdramatischen Stoffes zu einer epischen Kirchenmusikform, die trotzdem das Grundwesen des Werkes nicht erschütterte, im Gegentheil schlägt der grosse Dramatiker Händel den Kirchencomponisten, denn was sich Grosses, Lebensstarkes und Erschütterndes in dem sogenannten Oratorium findet, ist die bei Händel aus früherer lieber Praxis stets nachhallende und beeinflussende Thätigkeit, der niemals erloschene Spiritus des Operncomponisten. Nicht einmal die ausschliesslich gottseligen und moralisirenden Chöre entbehren ganz, wie auch in keinem anderen Oratorium, dieses unwillkürlich dramatisirenden Zuges, die andern mit der in wirkliche Bühnenacte und Scenen eingetheilten Handlung in Verbindung stehenden gesanglichen Meinungsäusserungen, darunter vorzugsweise der ganze zweite Act, und die zu höchstem dramatischen Accent gehobenen Recitative der agirenden Hauptfiguren, sogar einzelne ganze Arien oder Bruchstückliches daraus, sind jeden Augenblick in bühnliches Leben einzuschieben und wenn man sie hörte und die Scenen dazu sähe, würde man staunen, wie reich und kühn Händel die seiner Zeit zur Verfügung stehenden dramatisch-musikalischen Mittel zu gebrauchen verstand. Das sind freilich ketzerische Nachreden des frommen Händel, denn die Oratorium-Enthusiasten des alten Meisters übersehen ja hartnäckig sein langes und grosses Theaterschaffen und mögen nicht gern zugeben, dass die Kraft und die überzeugende Wahrheit seiner epischen Kirchenwerke nur eine Nachwirkung der gottlosen Jugendthätigkeit, eine Uebertragung des voll begriffenen Lebens und der menschlichen Leidenschaften sind. Es ist nicht lange her, dass wir die Almira desselben Meister auf der Bühne an uns vorüberziehen sahen; nun wohl, dieser Belsazar übertrifft, zieht man die frommen zwecklichen Zuthaten ab, an dramatischer Kunst und Wirksamkeit diese Almira. Offen gestanden, dieser rührige Händel im »Belsazar« zieht zunächst die Aufmerksamkeit an, der andere fromme, mit dem strengen Antlitz eines würdigen Kirchenmeisters nöthigt freilich nicht minder zur Verehrung, aber wir kennen ihn in dieser Erhabenheit schon von überall her und wenden diesmal das hauptsächliche Interesse dem in der späteren Zeit nur seiten sich frei entwickelnden zweiten Wesen seines Genius zu.

Die gut ausgefallene und mit besten Gesangssolisten ausgestattete Aufführung kann Herrn Spengel zum Verdienst angerechnet werden; er bewährte darin wieder seine guten Anlagen für die Leitung grosser musikalischer Massen, deren präcises Zusammenwirken eine Folge gewissenhafter Vorübungen und Gesammtproben ist. Das ausreichend in den Violinen besetzte Orchester wurde in den, in der Originalpartitur ohne ausgeführte accordische Begleitung über dem Fundamentalbasse gelassenen Stellen durch Clavier und Orgel harmonisch ergänzt; die zweckmässige und die Kraft steigernde Verwendung des letzteren Instrumentes ist bedingungslos anzuerkennen, das Clavier jedoch bewahrt nur in falscher Pietät den Usus einer früheren Zeit. Leidlich erträglich sind seine accordischen Ausfüllungen im rhythmisch bewegten Satze, unerträglich im Recitative, wo der kurz abgehämmerte, nach dem Anschlage sogleich in die Luft verflogene Ton über den langen singenden Streichbässen zugleich ohrverletzend und wie eine falsche Illusion wirkt.

(Hamburger Nachrichten vom 15. Nov.)

Es ist wunderlich, welche Gründe man hervor sucht, um eine so einfache Sache, wie die Begleitung der Secco-Recitative, unverständlich zu machen. In diesem Recitativ sollen lediglich die harmonischen Accente angegeben werden und zwar so, dass die möglichst frei zu haltende Recitation völlig ungehemmt sich bewegen kann; der Grundbass dient dazu, in der allereinfachsten Weise die Continuität der Harmonie zu erhalten. Man wird niemals etwas ersinnen, was zweckentsprechender und zugleich musikalischer wäre; sobald dann weitere Begleitung hinzutritt, entsteht ein belebter Contrast, der auf andere Weise schlechterdings nicht zu erzielen ist. Was die grossen Meister mit Vorbedecht geordnet haben und was ihnen erträglich war, wird auch uns nicht »unerträglich« sein, wenn wir nur die erste Bedingung eines richtigen Verständnisses erfüllen, nämlich unser Ohr an die stilgemässe, technisch-künstlerische Eigenthümlichkeit dieser Werke gewöhnen. Bei modernen Meistern wird so oft erinnert, man müsse sie mit ihrem eigenen Maasse messen; sollte das bei den musikalischen Heroen der früheren Zeit nicht um so mehr der Fall sein dürfen? Man fängt auch nach und nach in weiteren Kreisen an, dieses einzusehen. Einen sprechenden Beweis dafür brachte diese Hamburger Aufführung zu Tage. In einer nachträglichen, den verschiedenen Belsazar-Vorführungen gewidmeten Bemerkung äusserte Herr Meinardus: »Uebrigens wich die diesjährige Aufführung von der des Jahres 1872 schon durch die Benutzung des Claviers als begleitenden Instrumentes ab und die treffliche Art der Bearbeitung der Orgel- und Clavierstimme durch Herrn Julius Spengel bleibt, unbeschadet früherer Aufführungen, eine Neuschöpfung, die sich als Muster für alle folgenden empfiehlt.« (Hamb. Correspondent vom 15. Novbr.) Hier wird das, was nach dem einen Kritiker »unerträglich« gewesen sein soll, von dem andern sogar als »eine Neuschöpfung« begrüsst. Damit können wir den Gegenstand ruhen lassen; das Uebrige wird die Praxis schon besorgen.

Wenn behauptet wird, man habe die aus der zu grossen Länge des Belsazar hervorgehenden Mängel »ausserhalb Englands überall begriffen«, so können wir doch den Wunsch nicht unterdrücken, dass deutsche Musiker endlich aufhören möchten, sich über das händelbegeisterte England Illusionen zu machen. Dort ist Belsazar seit Menschengedenken vielleicht nicht ein einziges Mal aufgeführt. Dagegen können wir einen Brief von Händel an seinen Dichter vorlegen, in welchem er sein Bedauern darüber ausdrückt, dass der Belsazar-Text zu lang geworden sei. Er suchte sich dann durch Kürzungen zu helfen und strich sehr stark; in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft (Band 19) ist dies im Einzelnen angegeben.

Was nun die »breite textliche und musikalische Epik« anlangt, über welche der obige Referent so viel Nachtheiliges zu sagen weiss, so führen wir dagegen die Worte seines Collegen ins Feld, welche uns belehren: »Das epische Element . . . ist im Belsazar nicht vorhanden«. (S. Nr. 48 Sp. 765.) Hier ist wohl der Ort, die Bemerkung einfliessen zu lassen, ob es nicht nützlich sein möchte, über die Anwendung solcher, dem poetischen Gebiete entnommenen Bezeichnungen auf musikalische Werke — etwas näher nachzudenken.*)

---

*) Es würde ein Irrthum sein zu glauben, der genannte Referent der »Hamb. Nachrichten« sei grundsätzlich und unter allen Umständen der Händel'schen Kunst abhold, denn wir haben schon mehrfach bemerkt, dass er dieselbe bei der Vergleichung mit ähnlichen Compositionen anderer Meister sehr treffend zu charakterisiren weiss. Ein neueres Beispiel davon liegt zur Hand. In diesen Tagen wurde in Hamburg Niels W. Gade's Kalanus, eine Composition für Soli, Chöre und Orchester aufgeführt. Hierüber schreibt nun dieser Referent wie folgt. »Als Text diente dem Tonsetzer das gleichnamige dramatische Gedicht seines berühmten dänischen Landsmannes Carl Andersen. Ein historischer Stoff liegt zu Grunde: das Eindringen Alexanders des Grossen in den fernen Orient bis nach Persien und die Verbrennung der stolzen Persopolis durch den von der Hetäre Thais gereizten weintrunkenen König. Dieselbe Episode aus dem Siegeszuge des Macedoniers ist schon einmal musikalisch behandelt worden, von einem grösseren Manne, von Händel, dessen »Alexanderfest« mit unendlich gluthvolleren Farben und mit riesiger dramatischer Macht Thais, Alexander und die griechischen Helden auftreten und die Stadt im Feuer untergehen lässt. In dem dazu gehörigen Texte findet sich auch nicht die von Andersen in unerklärlicher Weise festgehaltene Verwechslung der Inder und Perser, nicht das sentimentale, passive Braminenthum und der Brama-Cultus als dichterisches Hauptmoment. Die Bevorzugung des lyrischen und idyllischen Elementes durch den Dichter legte auch der Phantasie und Energie des Tonsetzers Fesseln an; erstere entwickelt sich nur fruchtbar, gefällig und überzeugend in einzelnen leidenschaftslosen und frommen Stellen, für den stolzen, kräftigen und übermüthigen Helden aber, für die Thais, ob diese sanft girrt oder im bachantischen Taumel rast, für den Muth und Racheschrei der erregten Krieger fehlen die grossen Gedanken und die harten Accente der bis zur Wuth gepeitschten Begeisterung eines trunkenen Halbgottes und einer berauschten Menge. Der zweite Theil der Dichtung beschäftigt sich nur mit diesem berühmten Acte des tollsten Bachantenthums, aber weder Andersen's Verse reichen in ihrer Kraft dafür aus, noch des Musikers Temperament, das nur an wenigen Punkten zu lebhafterem Pulsschlage angeregt wird. Solche Scenen zu ersinnen und zu beschreiben, ist nicht Gade's Beruf und überhaupt keines Mannes aus nordischem Geblüte, und wenn der dänische Tonsetzer, als er jung war, hier und da Phantasie und Gefühl lebhafter und ungestümer ausschlagen liess, so entsagte er solchen Aufregungen doch in reiferen Jahren und gab sich einem beschaulicheren, conventionelleren Musikmachen hin, dem kein schlimmer Tadel nachfolgen kann. Sein »Kalanus« ist ebenfalls hinsichtlich der musikalischen Disciplin nicht angreifbar, aber er erscheint in höherem Grade als irgend ein anderes Werk Gade's als ein Product kühler Denkungsart, ohne irgend welche Originalität. Ueberall herrscht die schöne, feine, conventionelle Phrase, und mit dieser erzeugt er durch Hülfe seiner Instrumentationskunst die ohngefähre Stimmung der Situation, ohne jedoch diese irgend hoch zu spannen. Die Unbefriedigung beim Hören weicht nur wenige kurze Momente; die äussere Tadellosig-

Die Aufführung des Cäcilien-Vereins unter Spengel's Leitung verdient das ihr gespendete Lob durchaus. Gesang und Orchester wirkten wieder in förderlicher Harmonie, wie wir es bei Spengel's Aufführungen schon gewohnt sind. Für den Chor bietet dieses Werk einige schwierige Aufgaben — nicht im Treffen, sondern in der Wiedergabe oder in der Darstellung. Sämmtliche mehrtheilige Chorsätze des Belsazar gehören zu diesen Schwierigkeiten, und an ihnen wird auch eine so vorzüglich geleitete Chormasse, wie die des Cäcilien-Vereins, noch lange zu studiren haben. Damit ist nicht im entferntesten ein Tadel ausgesprochen, denn diese grossen Chorgemälde sind überhaupt das schwierigste was bei Händel zu finden ist.

keit in der Form und die kühle vorsichtige Gemüthsanregung führen je niemals zur Erbauung und Erschütterung.« (Hamb. Nachrichten vom 28. Novbr.) Man könnte die Seele des Händel'schen Alexanderfestes wohl nicht besser bezeichnen. Bei einer Aufführung dieses Werkes wäre aber wieder zu befürchten, dass Theis und die Anderen bedenklich hinter dem Ideal zurückbleiben und ihre Fehler dann hinterdrein nicht ihnen, sondern dem Componisten zugeschrieben werden möchten.

ANZEIGER.

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl.

Preis 12 Mark.
Verlag von Fr. Wilh. Grunow
[269] in Leipzig.

---

[270]

Neue Musikalien
(Novasendung 1879 No. 4)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Barth, Richard, Op. 6. **Sechs Lieder und Gesänge** von *Hans Schmidt* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Compl. 3 ℳ.
Einzeln:
No. 1. »O liebster Schatz, i bitt di schön«. 60 ₰.
- 2. Serenade: »Länger als Mond und Sterne harrt' ich in dunkeler Nacht«. 60 ₰.
- 3. »Sagt mir, was verbrach der Frühling«. 60 ₰.
- 4. »Und bin i auch a kleiner Bu«. 60 ₰.
- 5. »Wer hat euch gesagt, ihr Birken«. 60 ₰.
- 6. »Du mit deiner Fidel bleibe hier nicht stehn«. 60 ₰.

Brahms, Johannes, Op. 45. **Ein deutsches Requiem** nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad lib.). Clavierauszug mit Text. Billige Ausgabe in gr. 8-Format n. 6 ℳ.

Hille, Eduard, Op. 46. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 2 ℳ 60 ₰.
Einzeln:
No. 1. Abendlied: »So weit mein irdisch Auge späht«, aus dem Dänischen des Jürgen Grünwald Juul von *P. J. Willatzen.* 50 ₰.
- 2. Klein Käthchen: »Denkst du noch an's Spätjahr«, aus dem Dänischen des *E. Ploug.* 50 ₰.
- 3. Wir Drei: »Wir sassen am Fenster«, von *Gustav Gerstel.* 60 ₰.
- 4. Scheiden: »Eine grosse Pein ist das«, Wendisches Volkslied. 60 ₰.
- 5. »Immer leiser wird mein Schlummer«, von *Herm. Lingg.* 60 ₰.
- 6. So lieb' ich dich: »So viele Blumen im Felde blühn«, von *Wilh. Wendebourg.* 50 ₰.

Hummel, Ferdinand, Op. 12. **Dritte Sonate** (in Adur) für Pianoforte und Violoncell. 8 ℳ.

Löffler, J. H., Gralstrahl. Concertstück für Orgel. 3 ℳ.

Naumann, Ernst, Op. 10. **Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 1 ℳ 80 ₰.
Einzeln:
No. 1. Abendwolke: »Gold'ne Wolk' in stiller Höh'«, von *J. Altmann.* 50 ₰.
- 2. Trauer: »Ich kann kein Lied jetzt singen«, von *C. G.* 50 ₰.
- 3. Strandlied: »Fahr' ich hin mit leichtem Kahn«, von *J. Altmann.* 80 ₰.

Noskowski, Siegmund, Op. 3. **Melodie und Burlesca.** Zwei Stücke für Pianoforte und Violoncell.
No. 1. Melodie. Ausgabe für Pianoforte u. Horn in F. 1 ℳ 60 ₰.

—— Op. 5. **Drei Cracoviennes.** Polnische Lieder und Tänze (Zweite Folge) für das Pianoforte. Complet 2 ℳ 60 ₰.
Einzeln:
No. 1 in Cismoll 1 ℳ 50 ₰. No. 2 in Bdur 1 ℳ 30 ₰. No. 3 in Dmoll 1 ℳ 30 ₰.

Pergolese, Giov. Batt., La Serva Padrona. Die Magd als Herrin. Intermezzo in zwei Acten, Text von *J. A. Nelli.* Deutsche Uebersetzung und Clavierauszug von H. M. Schletterer. netto 6 ℳ.

Wickede, Friedrich von, Op. 77. **Erinnerung an Friedrichsruh.** Waldidyll für Pianoforte. 1 ℳ 50 ₰.

Am 1. Januar 1880 erscheint:

Chopin-Album. 50 ausgewählte Clavierstücke, revidirt von Theodor Kirchner. gr. 8°. 246 S. netto 4 ℳ.

---

[271] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Hiller, Ferd., Op. 189. **„Dallo profundo chiamo a te Signore"** (»Aus der Tiefe ruf' ich, Herr, zu dir«) von *Dante* für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung. (Dem Maëstro Verdi freundschaftlich zugeeignet.)

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[272] Empfehle die soeben erschienenen, Herrn **F. von Milde** gewidmeten

Fünf Gesänge

für Baryton od. Mezzo-Sopran mit Clavierbegleitung

No. 1. »Mein Glück«, von Hallberg.
No. 2. »Du mit Strahlen«, von Rückert.
No. 3. »Klänge und Schmerzen«, von Hamerling.
No. 4. »Mainacht«, von Hölty.
No. 5. »Einsam um Mitternacht«, von Hamerling

von

Julius Janssen.

Pr. ℳ 4. 00 ₰.

Paul Voigt's Musik-Verlag in Kassel.

Passendes Weihnachts-Geschenk!

[270] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur

zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

(Zweite unveränderte Auflage.)

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 ℳ. — In feinstem Leder Pr. 60 ℳ.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait,** in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* — 2. **Vier bildliche Darstellungen,** gezeichnet von *Moritz von Schwind,* in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach,* nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.** — 3. **„An Beethoven",** Gedicht von *Paul Heyse.* — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

---

[274] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 ℳ.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 ℳ.

Hierzu zwei Beilagen von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. December 1879. **Nr. 50.** XIV. Jahrgang.

Eine Geschichte des Claviers, des Clavierspiels und der Clavierliteratur.

Geschichte des Clavierspiels und der **Clavierliteratur** von **C. F. Weitzmann.** Zweite vollständig umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. Mit Musikbeilagen und einem Supplemente enthaltend die **Geschichte des Claviers** nach den neuesten Forschungen nebst dazu gehörenden Abbildungen. Stuttgart, J. G. Cotta. 1879. XX und 387 S. gr. 8.

(Schluss.)

Die Eintheilung des gesammten Stoffes müssen wir zunächst überblicken. Da erhalten wir zwei Hauptgruppen: eine »ältere Geschichte« und eine »neuere Geschichte«. Das ist anscheinend natürlich genug. Weil sich aber in der Geschichte alles durch Entwicklung fortbewegt, liegt zwischen der älteren und neueren Zeit immer auch eine mittlere Zeit, in der sich das Alte in das Neue umbildet: und diese ist es ganz besonders, welche den Geschichtsforscher anziehen muss, denn in ihrer Darstellung kann er zeigen, dass er über seinen Gegenstand mehr weiss, als andere Menschen.

Diese mittlere Zeit, oder die Periode der allgemeinen Entwicklung, Um- und Durchbildung der Formen, mag aber in der vorliegenden »Geschichte« vollauf zu ihrem Rechte gekommen sein, wenn auch in der Inhaltsübersicht nichts davon verlautet. Wir wollen einstweilen nicht verrathen, ob solches der Fall sei, sondern in dem Bericht über die Material-Vertheilung ruhig fortfahren. Da zieht sich nun durch die alte und neue Zeit eine zweite Eintheilung gleichsam als rother Faden hindurch, welche lediglich sachlich-technischer Art ist. Die alte Zeit (die bei dem Autor bis Haydn geht) wird hiernach in zwei Abschnitte zerlegt, welche lauten: »I. Der strenge contrapunktische Orgelstil und der freiere Clavierstil. II. Der durch die geregelte Harmonielehre bedingte Claviersatz.« Hierbei kann sich der Leser vielleicht schon einiges denken, vielleicht auch nicht. Wir bieten ihm unsere guten Dienste an und bemerken zuvörderst, dass die beiden Abschnitte hinsichtlich der Zeit seltsam mit einander contrastiren, da der erste Händel und Bach einschliesst, also um 1750 ausläuft, der zweite dagegen vor Haydn endet, mithin nicht so viele Jahrzehnte als der andere Jahrhunderte zählt. Nun hat es aber dem Autor so gefallen, die erste Periode des »strengen contrapunktischen Orgelstils sowie des freieren Clavierstils« geographisch zu behandeln, wobei Italien, wie zu erwarten war, den Anfang macht. Wir fühlen uns nach Venedig versetzt, später auch nach anderen Orten; Seite 17 sind wir schon in Rom bei Frescobaldi, S. 21 bei Domenico Scarlatti, und mit den seichten Gewässern des Pier Domenico Paradies verläuft die Periode S. 25 dünne genug in den Sand, wenigstens soweit Italien hier im Spiel ist.

Die »ältere englische Clavierschule«, welche hierauf an die Reihe kommt, beginnt S. 26 ebenfalls im Mittelalter und wird auf ganzen zwei Seiten abgethan. Sie ist bis Purcell geführt, also nur bis zu Ende des 17. Jahrhunderts. Hier hätten doch die Nachfolger Babell, Arne und Andere wohl ebenso gut erwähnt werden sollen, wie bei den Italienern, sei es auch nur um den Lesern zu beweisen, dass der Verfasser nicht unbedacht oder aus Bequemlichkeit hier eine Lücke von 50 Jahren lassen wollte, und zwar eben von denjenigen 50 Jahren, die London mit Musik erfüllten wie niemals zuvor oder nachher.

Die »ältere französische Clavierschule«, welche nun folgt, geht zwar bis Rameau, reicht also tief genug in die zweite Periode, aber sie blüht dem Autor erst »um die Mitte des 17. Jahrhunderts« auf. Kein Wunder, dass er mit ihr deshalb auf gut fünf Seiten fertig wird. Der ganze Raum würde in einer wirklichen Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur noch nicht genügen, eine einzige Gestalt aus dieser Zeit, den François Couperin zu schildern, einen Mann welcher mehr als irgend einer der Vorgänger oder Zeitgenossen für diesen Zweig der Kunst geleistet hat. Doch hiervon später; gehen wir einstweilen weiter.

Da ist dann in der ersten Periode endlich noch »die ältere deutsche Clavierschule«, welche S. 34 beginnt und den Abschnitt beschliesst. Bei dieser steigt der Verfasser wieder ins Mittelalter zurück, nämlich bis zu dem blinden Conrad Paulmann, dessen Orgelsätze der zweite Band der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« veröffentlicht hat. Bei der Menge bedeutender Namen, welche dieses deutsche Capitel aufweist, ist der für die Besprechung aufgewandte Raum an sich gewiss nicht zu gross; eine andere Frage ist aber, ob der Stoff gleichmässig vertheilt sei.

Blickt man nun etwas näher in die Behandlung, welche diese ältere Zeit erfahren hat, so sticht eine Ungleichmässigkeit in der Besprechung der verschiedenen Personen allerdings deutlich hervor. So etwas liegt bei einem weitschichtigen Stoffe anscheinend sehr nahe, und dennoch ist dies hier nicht der Fall, weil die Hauptwerke, um deren Beurtheilung es sich handelt, sämmtlich noch vorhanden und nicht schwer zugänglich sind. Die Ungleichmässigkeit, von der wir sprechen, besteht hier darin, dass der Herr Verfasser die ausschlaggebenden Persönlichkeiten nicht genügend ins Licht gesetzt, nicht hin-

reichend von anderen weniger bedeutenden Künstlern oder Kunstweisen abgehoben hat; wir können das, was wir sagten, also auch so ausdrücken, dass seine Darstellung deshalb in der Sache ungleich sei, weil die einzelnen Persönlichkeiten zu gleichmässig dargestellt sind. Jeder von ihnen hat einen kleinen Lexikon-Artikel bekommen, und so stehen sie in Reih und Glied äusserlich wie innerlich ziemlich gleich neben einander. Das ist aber wohl nicht die Art der geschichtlichen Behandlung.

Sodann wird uns soviel von Organisten und Orgelspiel erzählt, dass wir beständig im Zweifel sind, um welches Instrument es sich hier eigentlich handle. Namentlich der letzte, deutsche Abschnitt thut hierin des Guten überreichlich. Nun wissen wir zwar, was sich zu Gunsten einer solchen Gemeinsamkeit anführen lässt. Die ganze ältere Zeit, wird man sagen, hat eben ihre Eigenthümlichkeit darin, dass Orgel und Clavier sich schlechterdings nicht trennen lassen. Aus den Orgelsätzen gingen (zum Theil) die Claviersätze hervor, so dass wenigstens in der ältesten Zeit kein Unterschied in der Compositionsweise für beide Instrumente nachweisbar ist, und die Organisten waren in der ganzen Periode, um welche es sich hier handelt, selbstverständlich zugleich immer die Cembalisten. Das alles ist unanfechtbar, es kann in der That als etwas Selbstverständliches angesehen werden. Aber hiergegen sprechen wir auch nicht. Herr Weitzmann hätte gern noch einmal so viel, als geschehen ist, von der alten Orgelkunst reden können; ja wir meinen sogar, dass er manches, was die von dem Clavier abweichende technische Behandlung jenes Instrumentes betrifft, bei weitem nicht hinreichend besprochen hat. Unsere ganze Ausstellung bezieht sich darauf, dass angesichts des gewählten Gegenstandes nicht genügend historisch sachgemäss verfahren ist.

Hier lag — für die ältere Zeit — die ganz einfache Aufgabe vor, die Entstehung und allgemeine Verbreitung eines Instrumentes zu beschreiben, welches durch Saiten wie eine Laute ertönte, aber durch Tasten wie eine Orgel gespielt wurde. Hinsichtlich der Künstler lag die Untersuchung vor, welche Personen nach den Kunstverhältnissen jener Zeiten die geeignetsten waren, das neue Instrument zu behandeln. Und da sich vornämlich die Organisten als solche erwiesen, so lag die weitere Aufgabe vor, die selbständige Entwicklung des Clavierspiels schrittweise nachzuweisen, gleichsam aus dem Orgelgehäuse heraus. Diese letztere Aufgabe von der Person auf die Sache übertragen, von dem Spieler auf die gespielte Musik, würde so lauten, dass der Autor verpflichtet wäre, in der Composition den Clavierstil aus dem Orgelstil gleichsam herauszuschälen. Das alles erfordert eine eingehende Behandlung der Orgel wie der Organisten.

Daneben muss aber nicht vergessen werden — was der Herr Verfasser doch allzusehr vergessen hat —, dass das Clavier den vorhandenen Saiteninstrumenten, die mit den Fingern gerissen wurden und in Laute und Theorbe culminirten, fast ebenso nah verwandt war, wie der Orgel. Man kann sogar sagen, es sei näher mit ihnen verwandt gewesen, da es die Bestimmung hatte, diese Gruppe von Instrumenten zu ersetzen, eine Bestimmung, welche es mit der Zeit auch glänzend erfüllt hat. Die Aufgaben eines Geschichtschreibers des Claviers, welche wir soeben der Orgel gegenüber skizzirten, gelten daher auch für das Gebiet der Laute u. s. w. Hiervon wird man aber in dem vorliegenden Buche nicht viel spüren. Wir können uns nicht darauf einlassen, dem Herrn Verfasser einzeln die Nachtheile vorzurechnen, welche seiner Darstellung hieraus erwachsen sind, bemerken daher nur das Eine, dass die ungenügende Berücksichtigung jener Saiteninstrumente ihn verhindert hat, für seinen Stoff die historisch richtige Eintheilung zu finden.

Ueber contrapunktische Angelegenheiten spricht Herr Weitzmann mit Vorliebe und wir lesen es immer gern, da er selber ein geschickter Mann in diesem Fache ist. Also die hierdurch veranlasste Breite soll ihm nicht vorgerückt werden. In der ältesten Zeit muss man überdies vieles bei den contrapunktischen Theoretikern suchen, was sich in wirklichen Compositionen nur noch selten nachweisen lässt. Dahin gehört vor allem, was S. 11—12 aus dem »Compendium musices« von Coclicus wörtlich angeführt wird. Von dem hier statuirten Unterschied zwischen »Contrapunkt« und »Composition« bezeichnet der erste Terminus das, was wir jetzt kunstvollen Tonsatz oder Composition nennen, während der andere (die »Composition«) für jene kunstlosen accordlichen Harmonien angewandt wurde, die hin und wieder im Gesange, hauptsächlich aber bei accordfähigen Instrumenten und namentlich bei dem Clavier zur Anwendung kamen. Und es gab schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts viele, welche mit derartigen »Compositionen« sich sehen liessen, aber dem »Contrapunkt« aus dem Wege gingen. Von diesen schreibt Meister Coclicus: »Es hat Mehrere gegeben, welche sich rühmten Componisten zu sein, weil sie die Regeln und Consonanzen der Composition (compositionis) befolgend, nicht jedoch dem bestehenden Gebrauche des Contrapunktes gemäss, Vieles componirten. Diese verachtete Dominus Josquinus und hatte sie zum Besten, indem er sagte, sie wollten fliegen ohne Flügel.« (S. 11—12.) Diesen Fingerzeig des alten Theoretikers hat der Verfasser mit einer richtigen Bemerkung begleitet, was die Entstehung des Basso continuo anlangt, aber im Uebrigen nicht so beachtet, wie er es verdient hätte.

Um nun einen Einblick zu gewinnen, wie der Autor seinen Stoff im Einzelnen behandelt hat, wollen wir nicht der ganzen Darstellung schrittweise folgen, weil dabei nur ein kurzes, oberflächliches Referat zu erzielen wäre, welches nichts beweisen könnte, — sondern wir wollen einzelne wenige Hauptmeister als Beispiele wählen. In der Behandlung der Epochenmänner zeigt sich doch zunächst immer die Kunst und Gründlichkeit des Geschichtsschreibers.

Die grösste Gestalt der alten Zeit oder des 16. Jahrhunderts für dieses Fach ist Merulo; ihn nehmen wir daher zunächst. Der Herr Verfasser hat ihm folgenden Abschnitt gewidmet.

»Ausser den schon erwähnten Organisten bei den beiden Orgeln der St. Markuskirche [in Venedig] ist weiterhin Claudio Merulo da Correggio noch ganz besonders hervorzuheben. Er wurde 1533 in Correggio geboren, studirte die Musik gleichzeitig mit Cipriano Rore bei Willaert und erhielt noch im jugendlichsten Alter die Organistenstelle am Dome zu Brescia. Als aber mit dem Ableben des oben erwähnten Parabosco im Jahre 1557 die zweite Orgel der Kathedrale von Venedig eines Spielers bedurfte, gewann Merulo neun namhaften Bewerbern um diese Stelle den Rang ab. Er und sein Amtsgenosse Annibale Padovano liessen nun häufig bei feierlichen Gelegenheiten gleichzeitig und abwechselnd beide Orgeln des Domes erschallen, und nach dem Tode des Annibale erhielt Merulo dessen Stelle als erster Organist, während der nachmals so berühmte Andrea Gabrieli die Vorträge auf der zweiten Orgel übernahm. Merulo's Freunde und Mitschüler Ciprian Rore und Gioseffo Zarlino waren nach einander ihrem Meister Willaert im Amte gefolgt, und als Merulo im Jahre 1584 Venedig verliess, um dem ehrenvollen Rufe eines Hoforganisten des Herzogs von Parma nachzukommen, wurde seine Stelle dem als Tonsetzer und Lehrer so verdienstvollen und einflussreichen Giovanni Gabrieli, dem Neffen des soeben erwähnten Andrea Gabrieli, übergeben. Alle diese Tonkünstler aber gehörten der durch Willaert herbei geführten freieren Richtung an, *und ihrem gemeinsamen Wirken besonders verdanken wir die allmälige Lösung der Instrumentalmusik aus den Fesseln der Diatonik und den Schranken der Gesangmusik.* Claudio Merulo wirkte als Organist, Componist und Lehrer der Tonkunst noch zwanzig Jahre in Parma, mit Gunstbezeugungen aller Art überhäuft und von dem Herzoge mit der goldenen Kette und dem Titel Cavaliere ausgezeichnet, und starb daselbst im Jahre 1604. Wie seine zahlreichen drei- bis sechsstimmigen Madrigale auf die Entfaltung eines lebendigeren weltlichen Gesanges von grösstem Einfluss waren, so

waren es seine für die Orgel und andere Instrumente bestimmten, in Rom und in Venedig herausgegebenen Toccate und Ricercari hinsichtlich der Ausbildung eines von dem Gesangstil unterschiedenen eigentlichen instrumentalen Stiles. Sie erschienen unter dem Titel: *Toccate* d'intavolatura d'organo di Claudio Merulo da Correggio, organista del sereniss. Sig. Duce di Parma e Piacenza. Libro primo. In Roma, app. Simone Verovio, 1598. Libro secondo, 1604; ferner *Ricercari* d'intavolatura d'organo lib. primo. In Venetia, 1567 [?], 1605 und 1607; lib. secondo, 1608. Die Toccata mit ihren gebrochenen Accorden, bewegteren Gängen und lebendigeren Figuren war ursprünglich für die schnell verhallenden Töne des Claviers bestimmt gewesen und sodann auf die Orgel übertragen worden. In den Toccaten des Merulo zeigt sich schon ein deutlicher innerer Zusammenhang; die figurirten Gänge werden bald von der einen, bald von der anderen Stimme übernommen und von gehaltenen Tönen unterstützt, und ebenso wechseln einfache melodische Abschnitte mit bewegteren Passagen auf mannigfaltige Weise ab.« (S. 6—7.)

Soviel von Merulo. Wenn das Angeführte in einer Geschichte der Orgel stände, so möchte es am Orte sein; aber was soll man in einer Claviergeschichte damit anfangen? Was hat nun Merulo für unseren Gegenstand eigentlich zu wege gebracht? Was hat das Clavierspiel durch seine Praxis gewonnen? um welchen Schritt ist es durch ihn weiter gekommen? Wir erfahren von alledem rein garnichts; es sind lauter Allgemeinheiten, die uns vorgesagt werden, blosse Behauptungen; nicht der geringste Versuch wird gemacht, aus den Werken des Mannes den Sachverhalt zu entwickeln. Es hat also gar keinen Werth. Ueberdies ist leicht der Beweis zu führen, dass selbst diese nichtssagenden Allgemeinheiten nicht einmal mit gewöhnlicher Vorsicht sondern kritiklos zusammen geschrieben sind. Da lesen wir u. a., der »nachmals so berühmte Andrea Gabrieli« sei zweiter Organist geworden und müssen demnach glauben, es handle sich hier um einen blutjungen Aspiranten. Nun war aber Gabrieli um 1510, Merulo dagegen 1533 geboren, also über 20 Jahre älter, wie er denn auch 1586, beinah 20 Jahre vor Merulo starb, alt und lebenssatt, längst berühmt und allgemein nach Verdienst geschätzt. Was der Herr Verfasser sich also bei der Erzählung gedacht hat, er sei »nachmals so berühmt« geworden, mag Gott wissen. Merulo nun soll für Instrumentalmusik durch seine publicirten Werke ebensoviel gethan haben, wie für Vocalmusik durch seine im Druck erschienenen drei- bis sechsstimmigen Madrigale. Wenn das wahr wäre, dann hätte er für Instrumentalmusik — wir wollen sagen für Orgel- und Claviermusik — so gut wie nichts geleistet, denn dass seine Madrigale »auf die Entfaltung eines lebendigeren weltlichen Gesanges von grösstem Einfluss« gewesen sein sollen, ist eine der grössten Uebertreibungen, die nur gedacht werden kann. Merulo war ein frühreifes Talent und ein unruhiger Geist; wenn irgendwo Musik gemacht oder componirt wurde, war er immer dabei und keineswegs als einer der Letzten. So schrieb er auch Madrigale wie die Uebrigen, und kaum eine Sammlung erschien damals bei Gardano oder Anderen, die nicht auch ein Stücklein von ihm gebracht hätte. Er versuchte sich in allen Weisen, publicirte Madrigalbücher von drei bis sechs Stimmen, fand sich mit Leichtigkeit in jeden Stil hinein; nur ein Wegführer wurde er auf keinem dieser Gebiete. Eher könnte man noch seinen kirchlichen Motetten einen Einfluss zuschreiben, weil von ihnen nach und nach mehrere Bücher erschienen, was bei den Madrigalen nicht der Fall war; aber eine eigentliche zeitgeschichtliche Bedeutung besitzen auch diese nicht. Seine Madrigale und Motetten könnten ungedruckt geblieben sein, ohne eine Lücke auf jenen Gebieten zu verursachen. Die kunsthistorische Bedeutung dieses Mannes liegt lediglich in dem, was er mit seinen zehn Fingern auf Tasteninstrumenten hervorgebracht hat. Einige nebensächliche Bemerkungen, die noch hinsichtlich der Bibliographie zu machen wären, mögen unterbleiben.

Ueberspringen wir nun mehrere Jahrzehnte, so gelangen wir damit zu einem anderen und noch grösseren Epochenmanne, zu Frescobaldi. Es giebt eine Gruppe musikalischer Grössen, welche schon seit längerer Zeit das Privilegium besitzt, unbedingt und bei jeder Gelegenheit gelobt zu werden. Frescobaldi gehört zu diesen Glücklichen. Vor einiger Zeit bei Besprechung des letzten Bandes von Ambros' Musikgeschichte (Jahrg. 1878 Sp. 629 ff.) ist schon darauf hingewiesen. Herr Weitzmann singt dieselbe Melodie. Indem wir den Abschnitt über Frescobaldi hier nun mittheilen, erhalten die Leser damit aber trotzdem das Beste, was in dem Capitel über die »ältere italienische Clavierschule« zu finden ist.

»... Wir wenden uns jetzt nach Rom, *wo das Clavier* mit seinen nicht fortsingenden, sondern schnell verhallenden Tönen durch zwei in der Geschichte der Musik hervorragende Männer, durch Girolamo Frescobaldi und Bernardo Pasquini *endlich eine seiner Eigenthümlichkeit entsprechende Behandlung erfuhr, und damit auch claviermässig und kunstvoll zugleich gearbeitete Tonstücke für dasselbe an das Licht traten.* Als Lehrer des hier zuerst genannten Frescobaldi werden die beiden vorzüglichsten Organisten und Tonsetzer Luzzasco Luzzaschi und Alexandre Milleville angeführt, beide wie er selbst in Ferrara geboren. Luzzaschi war einer derjenigen Tonkünstler, welche gegen das Ende des 16. Jahrhunderts die drei Klanggeschlechter der Griechen aufs neue zu beleben und der Praxis ihres Zeitalters anzupassen unternahmen, und wie Willaert's oben genannte Schüler Vicentino und Zarlino, liess auch er deshalb ein Clavier bauen, auf welchem das diatonische, chromatische und enharmonische Klanggeschlecht zu Gehör gebracht werden konnte; ein Umstand, der von dem nachhaltigsten Einflusse auf die Bildung der ihm anvertrauten Zöglinge war. Girolamo Frescobaldi war einer jener reichbegabten, Epoche machenden Geister, deren die Geschichte einer Kunst jederzeit nur wenige aufzuweisen hat. Als Virtuose auf der Orgel und dem Claviere unübertroffen und von allen seinen Zeitgenossen enthusiastisch verehrt, erscheint er für die genannten Instrumente auch als gediegener, scharfsinniger und im höchsten Grade erfindungsreicher Tonsetzer. Nur wenige von seinen Lebensschicksalen sind uns bekannt geworden, desto grösser aber ist die Anzahl seiner uns überlieferten Tonwerke, aus denen uns durchweg der mit den Kunstgesetzen vertraute, jedoch hoch über denselben stehende, für alles Neue empfängliche und vor keiner Schwierigkeit zurückschreckende Künstler entgegentritt. Er war 1587 oder 1588 in Ferrara geboren und genoss dort den Unterricht der oben bereits genannten ausgezeichneten Musiker und Componisten, ging sodann auf mehrere Jahre nach den Niederlanden, wandte sich 1608 von Antwerpen nach Mailand und im Jahre 1614 mit seinem Lehrer Milleville nach Rom. Hier war ihm bereits ein so glänzender Ruf vorangegangen, dass, wie uns berichtet wird, sein erstes Auftreten als Orgelspieler in der St. Peterskirche 30,000 Zuhörer herbeizog. Schon im folgenden Jahre war er, wie der Titel einer seiner Sammlungen von Toccaten und Partiten für das Clavier sagt, als Organista di San Pietro angestellt, welches Amt er bis zu seinem Tode verwaltet zu haben scheint. Sein berühmtester Schüler war der schon als Kind bewunderte Johann Jacob Froberger, welcher vom Kaiser Ferdinand III. nach Rom geschickt wurde und nach einem dreijährigen Aufenthalte daselbst als der grösste deutsche Clavier- und Orgelspieler seiner Zeit in sein Vaterland zurückkehrte. Die von Frescobaldi herausgegebenen zahlreichen Werke bestehen in Ricercari, Canzoni, Fantasie, Toccate, Capricci und Partite für das Clavier und für die Orgel. In allen diesen Tonstücken finden wir nun zwar hauptsächlich fugirte Sätze, doch zeigen nur die Ricercari die strenge und regelmässige Durchführung eines bestimmten Hauptmotives, während die fugirten Melodien der Canzonen zuweilen durch einige choralmässige Takte eingeleitet und unterbrochen werden. Die nunmehr schon einen bestimmten Charakter tragende Hauptmelodie der Canzone bleibt auch bei dem Taktwechsel in derselben jederzeit noch erkennbar. Das Capriccio bestand vor Frescobaldi häufig aus einem Tonsatze in gerader Taktart, in welchem zwei verschiedene Motive durchgeführt wurden. Diesem folgte ein kurzer, einer Tanzweise ähnlicher bewegter Satz in ungerader Taktart, und ein neues fugirtes Motiv beschloss sodann das Meisterstück. Den Capricci des Frescobaldi liegt hingegen stets irgend ein sonderbarer Vorsatz, eine bizarre Aufgabe zu Grunde, und hier ganz besonders zeigt sich dieser Tonsetzer durch die reichste Erfindungsgabe, sowie durch die Leichtigkeit und Gewandtheit, mit welcher er seinen Stoff zu bewältigen weiss, als einen seine Zeitgenossen weitüberflügelnden Genius. So finden sich in seinem Capriccio di durezze absichtlich aufgesuchte harmonische Härten; in dem Capriccio cromatico con ligature al con-

trario chromatisch durchgeführte Gänge mit aufsteigenden Auflösungen aller darin vorkommenden Bindungen — eine damals unerhörte Kühnheit! Ebenso befolgt ein anderes seiner Tonstücke den Zwang (obligo), dass keine der darin auftretenden vier Stimmen stufenweise fortschreite, und der Spieler eines anderen vierstimmigen Satzes hat zu demselben fortwährend eine aus acht Tönen bestehende Melodie zu singen. Während ferner in den Fugen (Ricercari) älterer und jüngerer Zeitgenossen Frescobaldi's die Kirchentöne noch festgehalten werden, erkennen wir in denen des Frescobaldi häufig schon das Streben, sich unsern heutigen Tonarten mit den diesen eigenen Leitetönen zu nähern. Auch die erste Einführung einer übersichtlicheren Schreibweise der für Tasteninstrumente bestimmten Tonwerke haben wir besonders diesem thätigen Meister zu denken. So sind in dem 1615 zu Rom bei Nicolo Borboni in Kupfer gestochenen Werke: Toccate e partite d'intavolatura di Cembalo di Girolamo Frescobaldi, organista di San Pietro in Roma, sowie in mehreren seiner später heraus gegebenen ähnlichen Tonstücke die Noten der achten Hand auf sechs Linien, die der linken aber auf acht Linien geschrieben. Zu seinen übrigen noch vorhandenen Compositionen gehören die folgenden: Il primo libro di Fantasie a 2, 3 e 4, in Milano 1608; Ricercari et Canzoni francesi, fatti sopra diversi oblighi, in partitura. Roma 1615; Il secondo libro di Toccate, Canzoni, Versi d'inni, Magnificat, Gagliarde, Correnti ed altre partite d'intavolatura di cembalo ed organo. In Roma, 1616; Capricci sopra diversi sogetti (mit dem Bildnisse des Frescobaldi). In Roma, 1624; Il primo libro di Capricci, Canzoni francesi e Ricercari, fatti sopra diversi sogetti et Arie: in Partitura. In Venetia, 1626; Il primo libro delle Canzoni a 1, 2, 3, 4 voci, per sonare, o per cantare con ogni sorte di stromenti. In Roma, 1628 (in einzelnen Stimmen und später in Partitur gesetzt durch Frescobaldi's Schüler, Bartolomeo Grassi); Fiori musicali di Toccate, Kyrie, Canzoni, Capricci e Ricercari in Partitura per sonatori con basso per organo. In Roma, 1635; Toccate d'intavolatura di Cembalo ed Organo, Partite di diverse Arie, Correnti, Balletti, Ciacone, Passacagli etc. In Roma, 1637.« (S. 16—19.)

Wie schon oben bemerkt ist, dieses Citat muss als das Beste angesehen werden, was der Autor über seinen Gegenstand im ganzen 16. und 17. Jahrhundert zu sagen weiss. Aber wir dürfen wieder fragen: Was ist damit für die Sache gewonnen, deren Geschichte hier beschrieben werden soll? hat man ein klares Bild dessen, was Frescobaldi auf diesem Gebiete leistete? sind seine Werke hiernach gruppirt, ist aus ihnen durch Untersuchung des Einzelnen der Fortschritt dieses Zweiges der Kunst sachlich entwickelt? Nichts von alledem. Noch viel weniger ist daran zu denken, dass der Verfasser in der Kenntniss Frescobaldi's bis zu einer wirklichen Kritik desselben fortgeschritten sein sollte. Loben ist freilich bequemer, als beurtheilen. Und wenn die Leute es nur glauben, geht ja auch alles gut. Da mag man denn dreist behaupten, Frescobaldi habe sich in seinen fugirten Sätzen mehr, als seine älteren oder jüngeren Zeitgenossen, »unsern heutigen Tonarten mit den diesen eigenen Leitetönen« genähert, und er sei »durch die reichste Erfindungsgabe sowie durch die Leichtigkeit und Gewandtheit, mit welcher er seinen Stoff zu bewältigen weiss«, kurzweg ein »seine Zeitgenossen weit überflügelnder Genius«. Wer kennt Carissimi? — Man erblickt in der vorliegenden »Geschichte« nichts als einzelne Namen und ringsum leeres freies Feld. Das eben ist ein Hauptmangel, insofern die Darstellung »Geschichte« sein soll, dass nicht die gesammte Praxis des Instrumentes im Auge behalten und die Entwicklung auf dieser breiten Grundlage gezeichnet ist. Die frühesten Concert- und Opernmänner, Monteverde, Carissimi, Cavalli und viele Andere, sie alle müssen mit heran gezogen werden, denn ihre Singbässe, die ebenso gut Claviermusik enthalten wie die studirten Werke der Organisten, waren den Accompagnisten für ihr Freispiel eine unerschöpfliche Anregung zu neuen Gedanken; und was den Fortschritt in dem Bau wie in der Benutzung dieses Instrumentes anlangt, so wurde für jene öffentlichen Productionen vieles zuerst versucht, was dann allgemein in die Praxis eindrang. Die für Clavier ausdrücklich componirte und gedruckte Musik muss für die Beurtheilung im letzten Grunde natürlich immer den Ausschlag geben. Wir finden aber nicht richtig, wenn behauptet wird, erst durch Frescobaldi und Pasquini habe das Clavier »endlich eine seiner Eigenthümlichkeit entsprechende Behandlung« erfahren und damit seien »auch claviermässig und kunstvoll zugleich gearbeitete Tonstücke für dasselbe an das Licht« getreten. Der Herr Verfasser hat diese Worte gesperrt drucken lassen, woraus wir die grosse Wichtigkeit erfahren, welche er ihnen beilegt; aber ihre Wahrheit wird durch eine breite Schrift nicht vergrössert. Solche Allgemeinheiten sind es überhaupt nicht, welche die Geschichte bewegen, denn die wirkliche Entwicklung eines bestimmten Zweiges der Kunst geht weit individueller vor sich. Herr Weitzmann würde dieses vielleicht selber wahrgenommen haben, wenn er sich das Material durch die Darstellung nach einzelnen Ländern nicht selber verwirrt und das natürlich Zusammenhängende dadurch zerrissen hätte. Schon die grossen englischen Meister zur Zeit Shakespeare's verstanden es aus dem Grunde, ihrem Virginal oder Hausclavier »eine seiner Eigenthümlichkeit entsprechende Behandlung« widerfahren zu lassen, und wer will behaupten oder kann beweisen, dass die Tonstücke eines Byrd, Bull oder Gibbons in ihrer Art nicht »claviermässig und kunstvoll zugleich« gearbeitet sind? Der Verfasser meint freilich: »Die Eigenthümlichkeit jener älteren englischen Clavierschule drückt sich in einer ermüdenden Monotonie ihrer Melodien, Rhythmen und Modulationen aus, sie ist deshalb auch ohne jeden Einfluss auf die Weiterbildung der Kunst des Clavierspiels geblieben.« (S. 27.) Vielleicht ist dieses von der Vorsebung zur Bequemlichkeit der Geschichtschreiber so eingerichtet; sie haben damit in ihrem mühevollen Beruf doch wenigstens ein Gebiet, um welches sie sich nicht zu kümmern brauchen. Auf die Weiterbildung des Clavierspiels, insofern damit das Betreten neuer Wege gemeint ist, haben die genannten Engländer allerdings geringen Einfluss gehabt. Der Grund liegt darin, dass sie für ein Instrument schrieben, welches bald von anderen überflügelt wurde, aber sich selber nicht weiter entwickelte. Sie sind die Classiker des Virginals. Für dieses Instrument hat niemand bessere Musik geschrieben, als die Engländer um 1600. Darin haben sie ihre geschichtliche Bedeutung. Wer nun weiss, wie munter man in London zu jener Zeit lebte, dichtete und musicirte, wie selbst die lustigen »englischen Musicanten« überall in Deutschland herumzogen und in unseren meisten Hofkapellen sogar dauernd heimisch wurden: der wird ausserordentlich geneigt sein dem Autor zu glauben, wenn er versichert entdeckt zu haben, dass »die Eigenthümlichkeit« jener alten englischen Virginalisten in der Langeweile bestehe.

Zur Ausgleichung hat dann der Herr Verfasser auf Andere seine Gunst doppelt und dreifach gehäuft; den genannten Frescobaldi-Schüler, unsern Jac. Froberger hat er besonders dabei bedacht. Wir meinten schon, es sei ihm mit der obigen Erwähnung in einer so kurz gefassten Geschichte Ehre genug geschehen; aber nein! es kommt noch weit besser. Man höre und lese selber.

»Bald nach der Wiederherstellung des Friedens in Deutschland reiste der schwedische Gesandte durch Halle [a. d. Saale] und wurde dort von dem Clavierspiel und dem Gesange des jungen Johann Jacob Froberger, des Sohnes eines Cantors daselbst, so ergriffen, dass er den talentvollen Knaben mit sich nach Wien nahm, um ihn dem Kaiser Ferdinand III. vorzustellen. Dieser Fürst nahm ihn unter seinen Schutz und schickte ihn nach Rom, um dort bei dem hochberühmten Frescobaldi zum Meister ausgebildet zu werden. In drei Jahren hatte Froberger seine Studien bei diesem vortrefflichen Meister vollendet und ging zunächst nach Paris, wo er sich mit glänzendem Erfolge als der erste deutsche Clavierspieler von Bedeutung hören liess. Von hier wandte er sich nach Dresden, spielte am Hofe daselbst mehrere seiner Toccaten, Capricci und Ricercaten und überreichte die Handschrift derselben dem Kurfürsten, welcher ihm eine kostbare goldene Kette und einen Brief an den Kaiser zustellen liess, zu welchem er nunmehr zurückkehrte. Dieser empfing seinen als

vollendeter Meister wiederkehrenden Schützling mit Gnadenbezeugungen aller Art und ernannte ihn zu seinem Hoforganisten. Als der brillanteste Clavierspieler und gelehrteste Organist seiner Zeit erfüllte Froberger bald ganz Europa mit seinem Rufe, und im Jahre 1662 beschloss er, auf weiteren Reisen neue Lorbeern zu erringen. Er nahm deshalb einen Urlaub vom Kaiser und gedachte über Frankreich nach England zu gehen. In Frankreich aber wurde er, wie er selbst erzählt, von Räubern überfallen, welche ihn dergestalt ausplünderten, dass er nur wenige Ducaten, die er am blossen Leibe getragen, rettete und in Lumpen gehüllt in Calais ankam, woselbst er ein Schiff bestieg, um nach London überzusetzen. Schon hatte der geniale Künstler sein schlimmes Abenteuer verschmerzt, als das Schiff, auf welchem er sich befand, unfern der englischen Küste von Piraten angegriffen und genommen wurde. Um der Gefangenschaft zu entgehen, warf sich Froberger verzweiflungsvoll ins Meer und gewann als geschickter Schwimmer glücklich das Land. Gutmüthige Fischer nahmen ihn hier auf und schenkten ihm einen ärmlichen Matrosenanzug, in welchem er sich, Almosen bettelnd, auf den Weg nach London begab. Fremd und hülfslos kommt er dort an und irrt umher, ein Obdach zu suchen. Da gelangte er zur Westminsterabtei und tritt in den erhabenen Dom, um dem Herrn für die wunderbare Errettung aus allen Gefahren zu danken. Schon sind die letzten Orgeltöne verhallt, und noch immer betet der ganz in sich Versunkene und Verlassene — bis eine rauhe Stimme ihn mit den Worten: Freund, es ist Zeit zu scheiden! aus seinen Betrachtungen reisst. »Ihr seid wohl sehr unglücklich?« fragte ihn der die Thüren zuschliessende Alte. »Freilich bin ich kein Glückskind«, erwiderte Froberger, »Land- und Seeräuber haben mich dahin gebracht, dass ich nicht weiss, meinen Hunger zu stillen und mein Haupt niederzulegen!« »Ja, wer's glaubte!« fuhr der Alte fort; »indess hört meinen Vorschlag. Ich bin der Organist dieser Kirche und des Hofes, wollt ihr mir als Balgentreter dienen, so sollt ihr von mir beköstigt und bekleidet werden.« Voll freudiger Hoffnung ging Froberger auf den wohlgemeinten Antrag ein und erfüllte fortan sein niedriges Geschäft, mit Sehnsucht des Augenblickes harrend, wo er ohne die Gunst seines Beschützers zu verlieren, aus seiner Dunkelheit würde hervortreten können. Als nun der König Karl II. seine Vermählung mit Katharina von Portugal feierte, begab sich Froberger nach dem Kronpalaste, um wiederum seinem demüthigenden Posten vorzustehen. Aber geblendet von der dort ausgebreiteten Pracht und Herrlichkeit und ganz in Gedanken versunken, vergass er die Bälge zu treten, und dem gerade im feierlichsten Aufschwunge begriffenen Organisten versagten plötzlich die Töne unter den Fingern. Die unerwartete Pause erregte allgemeines Aufsehen. Zornentbrannt drang der Organist auf Froberger ein, überhäufte ihn mit Schmähungen, misshandelte ihn sogar und zog sich endlich in ein Seitencabinet zurück. Froberger aber fasste einen schnellen Entschluss; er erfüllte die Bälge mit Wind und setzte sich dann an die Orgel, durch einige auffallende dissonirende und kühn aufgelöste Harmonie Aller Aufmerksamkeit auf sich lenkend. Eine der anwesenden Hofdamen, welche früher in Wien gewesen war, glaubte an dem Spiele des so unvermuthet auftretenden neuen Organisten ihren früheren Meister Froberger wiederzuerkennen. Er wurde sogleich herbeigerufen, fiel dem Könige zu Füssen und theilte ihm in wenigen Worten seine seltsamen Schicksale mit. Der König hiess ihn freundlich sich erheben; ein Clavier wurde herbeigebracht, und über eine Stunde lang lauschte der ganze Hof den feurigen Fantasien des auf so überraschende Weise zur Verherrlichung des Festes erschienenen Künstlers. Karl II. belohnte ihn mit seiner eigenen Halskette, und von nun an war er der Held des Tages und der Günstling aller Grossen des Reiches. Reich beschenkt verliess Froberger endlich England, um an den Hof nach Wien zurückzukehren. Hier aber war er durch seine lange Abwesenheit und durch Verleumdungen aller Art dergestalt in Ungnade gefallen, dass es ihm nicht vergönnt wurde, zum Throne des Kaisers zu gelangen. Missmuthig und aufgebracht darüber verlangte er seinen Abschied, der ihm auch sogleich, wiewohl in schmeichelhaftester Weise, ausgefertigt wurde. Er begab sich nunmehr nach Mainz, wo er im grössten Wohlstande, jedoch mit sich und aller Welt zerfallen, ein trauriges Leben führte und im Alter von sechzig Jahren 1695 seine Tage beschloss.« (S. 37—39. Folgen einige nichtssagende Notizen über Forberger's Compositionen.)

Wie viele Bände würde Herr Weitzmann nöthig haben, wenn er das Leben der Clavierspieler in diesem Stil historischer Romane abthun wollte? Und was soll eine solche kritik- und gedankenlose Erzählung nützen? Froberger war hiernach »der brillanteste Clavierspieler und gelehrteste Organist seiner Zeit.« Der Bericht über J. K. Kerl, welcher unmittelbar auf den Frobergerschen folgt, beginnt dann aber mit diesen Worten: »Bedeutender noch als Orgelspieler und als Tonsetzer erscheint Froberger's Landsmann und Altersgenosse Johann Kaspar Kerl.« (S. 40.) Der Herr Verfasser ist in der That recht naiv. Auf eine eigentliche Prüfung des über Froberger Berichteten lassen wir uns nicht ein, weil wir jeden Augenblick fürchten müssen, in einen unkritischen Sumpf zu versinken. Der Verfasser ist nicht einmal so besonnen gewesen, das in die lange Erzählung einzuflechten, was für ihn hier doch das Wichtigste sein musste. Er hat z. B. vergessen zu sagen, dass Froberger in Paris die damals sehr beliebte Lautenmanier von Galot und Gautier auf dem Clavier sich aneignete. Da er das Uebrige (ohne Angabe der Quelle, wie gewöhnlich!) aus Fétis' Lexicon abschrieb, so hätte er auch noch dieses hinzunehmen sollen. Der schwedische Gesandte könnte doch frühestens in den Jahren 1648 bis 1650 den Knaben aus Halle mitgenommen haben; daneben wird nun eine seiner Compositionen erwähnt und sogar im Anhange S. 338—343 mitgetheilt aus Kircher's Musurgia, welche 1650 erschien, also gedruckt wurde, als er obiger Erzählung zufolge erst 14 bis 15 Jahre alt und noch nicht einmal in Rom gewesen sein kann. Dies nur als kleine Proben des von unserm Autor entfalteten kritischen Scharfsinnes.

Gegen die romanhafte Breite der bei Froberger erzählten Allotrien halte man nun, was Hr. Weitzmann über den grössten Franzosen, über Couperin, zu sagen für nöthig findet. Was nachstehend folgt, ist das Ganze.

»Des letzteren [Charles Couperin's] Sohn, wie sein Oheim François Couperin genannt, erhielt den Beinamen le Grand nicht mit Unrecht. Denn durch sein vorzügliches Orgel- und Clavierspiel, sowie durch seine entsprechenden Compositionen überragte er bei weitem die Mehrzahl der ihn umgebenden Rivalen in diesen Zweigen der Tonkunst. Er wurde im Jahre 1701 Hofclavierspieler und zugleich Organist der königlichen Kapelle und starb 1733 im Alter von 65 Jahren. Wir besitzen von ihm vier in Paris (1713 u. ff.) herausgegebene Bücher von Clavierstücken, ferner: Les gouts réunis ou nouveaux concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en Trio. Paris 1717, und schliesslich L'apothéose de l'incomparable L(ully). Couperin veröffentlichte ferner 1717 in Paris eine *Clavierschule* unter dem Titel: L'art de toucher du clavecin, worin, wie Türk 1789 in einem ähnlichen Werke bemerkt, ‚gleichsam die Bahn gebrochen und Andern vorgearbeitet ward'. Einen eigenthümlichen, kunstreichen und brillanten Compositionsstil hat Couperin durch die grosse Anzahl der von ihm veröffentlichten Tonwerke stets bewahrt. Seine Claviersätze sind zwei-, selten dreistimmig oder mit einem vollgriffigen Accord versehen; sie sind fast durchgehends contrapunktirt, doch führt die Oberstimme grösstentheils die Hauptmelodie, und diese sowohl wie die Mittelstimmen und der Bass sind mit Vorschlägen, Trillern und anderen Verzierungen dergestalt überladen, dass die zuweilen ganz elegant und graziös auftretende Melodie dadurch gleichsam wie eine hochtoupirte und mit einem reich ausstaffirten Spitzenschleier umhüllte Schöne erscheint. Er modulirt nach den terz- und quintverwandten Tonarten der Tonica, und besonders tritt bei ihm die Eigenthümlichkeit jener Schule hervor, den schwächlichen Tönen des Clavecins dadurch mehr Fülle zu verschaffen, dass die Tasten auch bei den auf mannigfaltige Weise gebrochenen Accorden mit allen dabei beschäftigten Fingern niedergedrückt, deren Saiten also tönend erhalten werden.« (S. 29—36.)

Punktum. Wer nun noch nicht weiss, wie die Kunst desjenigen Mannes beschaffen war, welcher mehr als ein Anderer seine Zeit beeinflusste, selbst unsere Bach und Händel, und dessen Compositionen als Ganzes betrachtet die ältesten classischen Producte dieses Faches sind — wer das noch nicht einsieht, der hat es sich selber zuzuschreiben; der Herr Verfasser that seine Pflicht.

Bei Couperin fällt uns auch noch besonders wieder auf, was für die ganze vorliegende »Geschichte« charakteristisch ist, nämlich die leichtsinnig oberflächliche Art, wie der Verfasser mit der betreffenden Literatur umspringt. Von neueren Ausgaben führt er fast nur werthlose Blumenlesen an und lobt als treu und sorgsam edirt, was von Fehlern wimmelt, scheint aber das Bessere nicht einmal dem Namen nach zu kennen. Die einzig

brauchbare Ausgabe, welche von Couperin erschienen ist, gab Brahms im Verein mit Chrysander heraus; diese vollständige und in jeder Hinsicht treue Ausgabe der beiden ersten Bücher, denen die beiden letzten bald folgen werden, scheint für Herrn Weitzmann eine unbekannte Incunabel zu sein.

Hiermit sei es genug der Einzelheiten. Was der Herr Verfasser über Händel vorbringt, verdiente wohl noch eine energische Zurückweisung, wenn es nicht eben der grosse Händel wäre, der nun einmal bestimmt scheint, die Klüglinge unserer Zeit in die Irre zu führen.

Der ganze moderne Theil dieser Geschichte ist quantitativ wie qualitativ durch eine solche Parteinahme für Fr. Liszt gekennzeichnet, dass der allein richtige Titel des vorliegenden Buches sein würde: »Franz Liszt im Lichte einer Geschichte des Claviers, des Clavierspiels und der Clavierliteratur von C. H. Weitzmann«. Vielleicht acceptirt der Verfasser diesen Titel für eine dritte Auflage. Für uns ist diese Parteilichkeit aber ein genügender Grund, jenen modernen Theil und damit die Hauptsache des ganzen Buches garnicht zu recensiren; denn wir werden uns hüten, unsere Finger in einen Bienenkorb zu stecken. Nach Angabe der Vorrede verfolgt der Herr Verfasser mit seinem Werke den Zweck, eine »fühlbare Lücke in den der Musikgeschichte gewidmeten Werken auszufüllen«. Es war daher zu untersuchen, ob er diesen Zweck erreicht hat oder durch die aufgewandten Mittel überhaupt erreichen konnte. Die verehrten Leser kennen nun das Resultat.

Ueber Treffsicherheit.

Wenn die Herren H. Beilermann und S. Weiss in mehreren Aufsätzen des Jahrgangs 1872 d. Bl. sich dahin aussprechen, »dass das Intervallenstudium für den Sänger unerlässlich sei, denn die Kenntniss der Grösse der in der Musik vorkommenden Intervalle sei für den Sänger (und Gesanglehrer) von besonderer Wichtigkeit«, so wird wohl jedermann mit dieser Anschauung einverstanden sein. Ist das Intervallenwesen etwa so leicht in allen Tonarten der Altschrift? Lobe hält eine correcte Darstellung in anderen Tonarten als *C* für äusserst schwierig und umständlich.

Ich habe bereits nachgewiesen (laut früheren Artikeln in d. Bl.), wie nothwendig eine Universalnotenschrift sei, habe jedoch ein Moment vergessen, das sich wohl von selbst jedem denkenden Musiker aufdrängen musste, weil es sich von selbst versteht, was ich aber noch einmal besonders betonen möchte, weil es gerade in der Intervallenlehre und sonach beim Treffen vor allem in die Wagschale fällt; es ist dies das Moment der Anschaulichkeit.

Wohl berührte ich es jüngst, wenn ich sagte: »Eine Schrift muss doch zunächst plastisch anschaulich sein, eine Unmöglichkeit in den Schlüsseln.«

Allein eine weitere Ausführung lässt dieser Satz zu, wenn ich hinzufüge: eine Unmöglichkeit in jetziger Altschrift auch nur im 𝄞-Schlüssel, zur Bestimmung der Intervalle und zur Treffsicherheit.

Die Correctheit aller 11 Intervalle ist nur gegeben, wie bereits nachgewiesen, durch die Möglichkeit, den Halbton vom Ganzton graphisch unterscheiden zu können. Diese absolute Correctheit ist aber nur in der chromatischen Neuschrift ermöglicht, und nur diese Correctheit allein bietet uns die absoluteste Anschaulichkeit. Diese ist aber eine Hauptbasis alles Unterrichts, worüber wohl kein Zweifel mehr besteht in der Pädagogik.

Wenn Reflexion das tödtlichste Gift genannt werden kann, wo glühendste Begeisterung erwartet wird (ein Reflectirender vermag nach Schopenhauer nicht einmal einen Graben zu überspringen ohne hineinzufallen), so wissen wir längst, dass es ganz tüchtige Sänger ohne Theorie und Notenkenntniss gegeben hat und noch giebt, die eben gerade dadurch excellirten, dass sie bei gesunder Anlage in Stimme und Talent von keiner Reflexion beirrt werden konnten. Treffen — das war ihre Kunst nicht.

So äusserte eine Sängerin einst gegen mich: Wissen Sie, warum der Tenorist Ditt in Hamburg den Propheten so gut singt? Weil er gar nicht weiss, wie hoch er zu singen hat! — Und ein Musiker, kein Antipode Wagner's, behauptete: den Mime im »Siegfried« könne nur ein »unmusikalischer« Sänger erlernen, der nichts als Gehör habe, von Intervallenkenntniss aber keine Spur! — Selig wahrhaftig die »Armen im Geiste«, die ohne weitere Reflexion so reich sind an musikalischem Instinct — oder Genie — dass sie wirklich nicht wissen was sie thun, ihr Genius heisst sie ja immer das Rechte thun.

Wenn Meister Löwe ein Publikum derart begeistern konnte, dass es in Applaus ausbrach, wenn er als Ingomar nur die Worte sprach: »krank bin ich!« so wird niemand erfahren, wie ihm dies gelingen konnte. Ich fragte ihn naiver Weise: wie er das gemacht habe; seine Antwort: Hm! wie das eben so kommt! —

In diesem Sinne fasse ich auch eines Gluck Aeusserung wenn er sagt: »er vergesse jedesmal beim Componiren, dass er Musiker sei«, und so muss auch der Sänger sein etwaiges Wissen vergessen in der Begeisterung des Vortrags, er darf nicht erst lange reflectiren, welchen Ton er mit Brust oder Kopf — oder gar, ob er eine verminderte oder übermässige Quint zu singen habe, er darf nicht wissen, dass er was wisse.

Daraus geht aber meines Erachtens zur Genüge hervor, dass eine solche Neuschrift, die alles unnöthige lähmende Reflectiren fern hält, der Anschaulichkeit unstreitig näher kommt, und somit uns beim Treffen die grössten Dienste leisten müsse. Wie oft scheitert nicht selbst ein Meister, indem er eine Vorzeichnung übersieht, geschweige der Schüler, der ewig reflectiren muss, dass in *G* das *f* jetzt *fis* heisse.

Ich erfreue mich für meinen Theil einer guten Constitution, habe gesunde Nerven, aber ich werde fast nervös, wenn ich die sonst interessanten Abhandlungen G. v. Tucher's verfolgen will (Jahrgang 1872), die jeden Augenblick in den verschiedensten Schlüsseln des Originals aufgetischt werden, gerade als ob ein Palestrina oder Orlando sich im Grabe umdrehen würden, wollte man die Beispiele in den uns geläufigern gewohnten Schlüsseln uns darbieten. Das heisst denn doch die Pietät zu weit getrieben, das wäre schon mehr — Pietismus. Als ob die Alten nur in ihrer ältesten Schrift uns übermittelt werden könnten, als ob die Musik nicht schon so schwierig genug wäre, dass man auch noch sich die Lust durch unnützes untheoretisches und unpraktisches Reflectiren vergällen müsste! Die alten Mensuralisten können uns, mundgerechter gemacht, mehr nützen als in ihrer antiquirten Notation.

Eine anschauliche Schrift, wie die Neuschrift, die alles unnütze Reflectiren erspart, kann also nur heilsam einwirken auf die Treffsicherheit.

Es wurde mir erzählt, dass ein Sänger nie das Intervall der »verminderten Terz« in einer Stelle des »Propheten« habe treffen können:

»Seines Lichts heil'ger Strahl« —



Würde Meyerbeer, der auf den *C*-Accord den Tritonus *Fis* folgen liess, *ges* geschrieben haben, so würde das orthographische papierne Scheinintervall *c–ais* (verminderte Terz!) sich in den viel vernünftigeren Ganzton *c–b* verwandelt haben (bei *b*.). Wir sehen also an diesem Beispiel ein laut redendes Zeugniss, wie selbst ein sonst fester Sänger, der schon lange der Bühne angehörte und wirklich den Propheten sonst tüchtig vertrat, stets bei dieser Stelle strauchelte, weil dies wirklich seltenere Intervall ihn aus dem Concept brachte. Unsere Neuschrift unter *c*. kann ein solches Intervall nur allein richtig schreiben, während das Original in der Altschrift bei *a*. auch wie bei *b*. geschrieben sein könnte, was entschieden zur Treffsicherheit praktischer wäre.

Unter *c*. laut den Zahlen wandelt sich die Tonica (I) in den Tritonus 7, da *fis–ges* als I erscheint; der zufällige Ganzton *c–ais* oder *c–b* kann nur die oben stehenden absoluten Intervalle repräsentiren. (Vergl. meine früheren in d. Bl. erschienenen Aufsätze.)

Dem Sänger ist alles unzeitige Reflectiren erspart, er weiss nicht und braucht nicht zu wissen, dass es solche papierne Ungethüme von unnützen Pseudointervallen giebt. Ueber dies Thema: »Die orthographischen Scheinintervalle«, wozu Grädener's Harmonielehre hinreichenden Stoff bietet, ein andermal.

Die ganze Stelle im »Propheten« heisst: »Seines Lichts heil'ger Strahl, er berühre deine Stirne, arme Betrog'ne, und erleuchte dich!«



Unsere Neuschrift zeigt uns keine anderen Intervalle, ausser der ersten Quart *c–g*, als Ganztöne und grosse Terzen. Die verminderte Quart *ais–d* ist aber ebenfalls nichts anderes als ein papierenes Scheinintervall für die grosse Terz *b–d*, falls Meyerbeer statt *ais b* geschrieben hätte. Wir besitzen sonach nur durch die »unorthographische« Orthographie *c–ais* einmal das traurig trostlose Scheinintervall verminderte Terz, während *c–b* ein Ganzton wäre; dann abermals das Pseudointervall *ais–d* als verminderte Quart, während *b–d* eine grosse Terz wäre. Wozu also eine solche Orthographie? Höchstens um die Schaar der Dilettanten von wirklicher gesunder Theorie abzuschrecken.

Dies eine Beispiel, der Praxis entnommen, dürfte genügen, um den Beweis zu liefern, dass nur die Neuschrift ohne Schlüssel und Vorzeichnung vermöge unbedingtester Anschaulichkeit geeignet wäre, alle Intervalle richtig darzustellen, und nur richtig Geschriebenes hat die Anwartschaft, auch richtig getroffen zu werden. Die Treffsicherheit ist nur eine Folge einer absolut correcten anschaulichen Tonschrift.

Wien. *H. J. Vincent.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Orchester.

Emil Hartmann. Eine nordische Heerfahrt, Trauerspielouvertüre für grosses Orchester. Op. 25. Partitur. Kopenhagen, Wilhelm Hansen.

Guten Orchestern können wir die Ouvertüre des talentvollen dänischen Componisten empfehlen. Sie besitzt Charakter, schlägt gelungen den nordischen Ton an, ist ganz interessant erfunden und geschickt instrumentirt. Sie wird die beabsichtigte Wirkung hervorbringen und, wie wir glauben, überall gut aufgenommen werden. Hartmann's Art und Weise erinnert wohl an Gade, ohne dass man sagen könnte, er habe diesen copirt. Es ist im Ganzen mehr dänische Familieneigenthümlichkeit.

Frdk.

Kammermusik.

Ferd. Thieriot. Quintett (D-dur) für Pianoforte, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 20. Preis 12 *M*. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Das bereits vor längerer Zeit erschienene Werk hat die üblichen vier Sätze. Es ist mehr im leichten gefälligen Stile geschrieben und will angenehm unterhalten. Man soll ihm deshalb keinen Vorwurf daraus machen, dass es sonderliche Tiefe nicht hat oder Tiefe nicht heuchelt. Man nehme es, wie es ist, lasse es leicht dahinfliegen und es wird seinen Zweck erfüllen. Am meisten dürfte vielleicht das Scherzo gefallen. *Frdk.*

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Begleitung der Secco-Recitative auf dem Clavier.) Die früher allgemein übliche, von den Italienern niemals ganz aufgegebene Weise, das parlirende Recitativ nicht mit Accorden der Violinen, sondern mit denen des Claviers zu begleiten, wurde auch beobachtet, als die Patti unlängst in Hamburg in Rossini's Barbier auftrat. Weil erst in der vorigen Nummer bei Besprechung der Hamburger Belsazar-Aufführung von einer derartigen Begleitung des Claviers die Rede war, führen wir diese Anwendung des Instruments in der Oper als Bestätigung des dort Gesagten und als ein Zeichen der Zeit an. Ein Referent sagt hierüber: »Herr Kapellmeister Sucher begleitete die Original-Secco-Recitative oder Parlandos am Clavier und zwar ohne Fundament der Orchesterbässe. Bekanntlich hat die Begleitung des »Parlando-Recitativs« der italienischen Opera buffa keine weitere Aufgabe zu lösen, als den plaudernden Darstellern harmonisch-modulatorische Anhaltpunkte flüchtig anzudeuten. Dazu eignet sich kein Instrument besser als das traitabele Clavier, das unabhängig von der Mitwirkung der schwerfälligeren Contrabässe sich leichter bewegt und ganz genügend für die Singenden ist, deren Bedarf hier ausschliesslich in Betracht kommt. Die Claviere, welche diesen Zwecken ehedem dienten, waren von so schwachem Ton, dass sie auf der Bühne zwar vernehmbar genug wirkten, vom entfernter sitzenden Publikum aber kaum beachtet werden konnten.« (Hamb. Correspondent vom 3. Decbr.) Wenn bei dem Oratorium Belsazar das Clavier in Gemeinschaft mit den Streichbässen, hier in der Oper aber ohne dieselben wirkte, so kann jedes an seinem Orte als ganz passend sich erweisen; wenigstens würde kein Grund sein, aus dem abweichenden Gebrauch eine Streitfrage zu machen. Ist durch die Mitwirkung der originalen Instrumente nur die richtige Tonführung gewahrt und dem Eindringen fremdartiger Elemente ein Riegel vorgeschoben, so hat die musikalische Praxis volle Freiheit, im Einzelnen zu prüfen, wo das Clavier allein und wo es andererseits mit den Streichbässen vereint am zweckmässigsten sein mag. — Wenn der angeführte Referent meint, die früher gebräuchlichen Cembali hätten einen besonders schwachen Ton gehabt, so irrt er übrigens; die Accente kamen bei ihnen viel schärfer heraus, sie waren ausserordentlich vernehmlich und dennoch für den Gesang weit passender, als unsere Flügel, weil sie einen vollkommneren Contrast zu demselben bildeten.

* Am 5. December c. wurde im Philharmonischen Concert zu Hamburg Friedrich Gernsheim's G moll-Symphonie mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt, nachdem zwei Tage vorher im Hamburger Tonkünstler-Verein desselben Componisten H dur-Trio Op. 37 und Quintett Op. 35 gespielt worden waren und allseitigen Beifall fanden.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. December 1879. **Nr. 51.** XIV. Jahrgang.

Inhalt:

Philipp Spitta über Bach's Grundsätze des Accompagnements (im 2. Bande seines „Johann Sebastian Bach"). *)

Vor Jahren schon, in dem ersten Bande seines grossen Werkes über Bach, hat Herr Prof. Spitta das Accompagnement Bach's auf Grund eines Basso continuo eingehend besprochen, und wie die Leser sich erinnern werden, ist auch in dieser Zeitung der betreffende Gegenstand direct und indirect zur Sprache gekommen. In dem jetzt erscheinenden Schlussbande seiner Biographie kommt der Verfasser abermals darauf zurück, weil sich inzwischen erfreulicherweise einige Thatsachen ergeben haben, welche gestatten, diesen wichtigen Theil der musikalischen Praxis noch deutlicher ins Licht zu setzen. Wir theilen den betreffenden Abschnitt nachstehend wörtlich mit.

»Während der Kirchenmusik selber musste der Organist aus einer bezifferten Bassstimme, über welcher bei Recitativen zuweilen noch die Singstimme notirt war, den Generalbass spielen. Der Orgel fiel hier die Rolle zu, welche in der Kammermusik dem Cembalo gehörte. Seit die concertirende Kirchenmusik allgemein geworden war, bildete dieses Accompagnement einen Theil der beständigen Pflichten des Organisten, und dass auch Bach die Sache so ansah, geht aus der von ihm gemachten Eingabe in Sachen seines Streites mit der Universität hervor, in welcher er sagt, der Organist habe nicht nur vor und nach der Predigt die Kirchenmusik abzuwarten, sondern auch bis zum allerletzten Liede die Orgel zu schlagen. Ausnahmsweise dürfte er jedoch die Generalbassbegleitung auch wohl einmal einem andern übertragen haben, namentlich wenn es sich dabei um Görner handelte, dessen Leistungen ihn manchmal wenig befriedigt haben werden. Wie er das Accompagnement ausgeführt wissen wollte, darüber ist schon an einem andern Orte ausführlich gesprochen worden. Die Verweisung darauf würde hier genügen, wenn nicht inzwischen ein bisher unbekanntes Document zu Tage gekommen wäre, durch welches der Gegenstand in eine noch schärfere Beleuchtung gerückt wird. Heinrich Nicolaus Gerber hatte unter Bach's Anleitung die Kunst des Generalbass-Spiels an den Albinonischen Violinsonaten üben müssen, und später seinem Sohne, dem Lexikographen, die Begleitungsart überliefert, die er bei diesen Sonaten von Bach erlernt hatte. Der Sohn erzählt, dass er besonders in dem Gesange der Stimmen unter einander nie etwas vortrefflicheres gehört habe; dies Accompagnement sei an sich so schön gewesen, dass keine Hauptstimme dem Vergnügen, welches er dabei empfunden, etwas hätte hinzuthun können. Es liegt jetzt eine solche Generalbassbegleitung des älteren Gerber vor; sie ist durchweg von ihm selbst geschrieben und mit eigenhändigen Correcturen Bach's versehen. Der Correcturen sind verhältnissmässig wenige, der Lehrer war offenbar durch die Arbeit befriedigt; in jedem Falle ist nach Einfügung der Bach'schen Aenderungen nunmehr ein ganz dem Sinne Bach's entsprechendes Accompagnement eines Solos gewonnen. Seine Beschaffenheit lehrt, dass ich aus den Worten des jüngern Gerber einen falschen Schluss gezogen habe, wenn ich annahm, jene Begleitungsart sei eine polyphone gewesen. Die Schuld trägt jedoch Gerber selbst, der sich ungenau und übertrieben ausgedrückt hat. Der Begriff »polyphon« ist allerdings ein dehnbarer, indessen wenn es sich um Bach handelt, versteht man darunter doch nur die thematisch-selbständige Führung der Stimmen. Von einer imitatorischen Benutzung gewisser aus der Hauptstimme entnommener oder frei erfundener Motive findet sich aber in der Gerber'schen Generalbassstimme nichts. Sie stellt einen fliessenden, mehrstimmigen Satz dar, bei welchem man an keiner Stelle das Gefühl verliert, dass die ihn bewegende Kraft durchaus ausserhalb liegt. Nur insofern eine ungezwungene und nirgendwo ins Stocken gerathende Folge von Harmonie eine gewisse melodische Führung von selbst mit sich bringt, kann man bei diesem Accompagnement von Melodie sprechen und es passt genau auf dasselbe die Charakterisirung, welche der jüngere Telemann von einem guten Accompagnement giebt: es ist ein guter Gesang, d. i. eine verhältnissmässige und angenehme Folge der Klänge.« [78]) Vier

*) Johann Sebastian Bach von Philipp Spitta. Zwei Bände. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Der erste Band erschien 1873, der zweite wurde soeben ausgegeben. Das Werk kommt also noch gerade zur rechten Zeit für Weihnachtsgaben, und wer in dieser Hinsicht noch nicht disponirt hat, dem können wir für einen solchen Zweck nichts besseres empfehlen.

78) Georg Michael Telemann, Unterricht im Generalbassspielen. Hamburg, 1773. S. 17.

der wenigen Bach'schen Correcturen verdanken dem Streben nach einer solchen »angenehmen Folge« ihr Dasein (1, 2, 9 und 10). Ausserdem bemerkt man wie Bach dem Schüler sogar gestattete, die von Albinoni vorgeschriebenen einfachen Harmonien ausser Acht zu lassen, theils um die harmonische Bewegung stetiger und treibender, theils um sie interessanter zu machen. Eine Selbständigkeit der Behandlung ist demnach in der That vorhanden, nur ruht sie nicht, wie man dieses aus des jüngern Gerber's Worten entnehmen musste, auf dem melodischen Gebiet; mit sicherm Takte ist die Grenze beobachtet, welche Homophonie und Polyphonie oder, was hier dasselbe ist, Nebensache und Hauptsache scheidet. Auf andere lehrreiche Seiten dieser Generalbassstimme: auf die durchgängige Vierstimmigkeit, womit sie der Forderung entspricht, welche auch Kirnberger für ein Bach'sches Accompagnement erhebt, auf die Unisono-Verstärkung der ohne Begleitung einsetzenden Themen im zweiten und dritten Satze, ein Verfahren, das auf dieselbe Weise zu erklären ist, wie die vereinzelten Füllaccorde in den dreistimmigen Sonaten für Violine und Clavier [79], kann an dieser Stelle nur flüchtig hingewiesen werden. Nachdem wir aber in den Stand gesetzt sind, den genauesten Sinn der Gerber'schen Worte festzustellen, kann von der hierdurch gewonnenen Grundlage aus auch der Ausspruch Mizler's präciser gedeutet werden, Bach accompagnire einen jeden Generalbass zu einem Solo so, dass man denke, es sei ein Concert, und die Melodie, welche er mit der rechten Hand mache, sei schon vorher dazu gesetzt worden. Mizler selbst hat an einer andern Stelle einen Fingerzeig gegeben, wie diese Worte aufzufassen sein dürften; es fehlte nur bisher ein sicherer Anhaltepunkt, um die Auslegung zu unternehmen. In einer Besprechung der Werckmeister'schen Generalbasslehre führt er aus derselben den Satz an, dass zu einer angenehmen Fortschreitung der Harmonien im Accompagnement mehr gehöre, als Quinten und Octaven vermeiden. Dieses »mehr«, sagt Mizler, sei die Melodie, und Melodie sei eine solche Veränderung der Töne, die man bequem singen könne und die dem Gehöre angenehm sei. Da man aber in den besten Melodien die wenigsten Sprünge bemerke, so folge, dass ein Generalbassist keine auffälligen Sprünge machen dürfe, wenn er das Wesen der Melodie nicht verderben wolle. [80] Offenbar läuft seine Beschreibung der Bach'schen Begleitungsart auf dasselbe hinaus, was Heinrich Nicolaus Gerber's Generalbassstimme lehrt, auf eine glatte Verbindung der Harmonien, die alsdann die Hervorbringung einer Art von Melodie in der Oberstimme zur Folge hatte. Dass Bach's Schüler diese Eigenschaft so stark betonen, wird erklärlich, wenn man erfährt, wie unordentlich und geschmacklos bei der Ausführung des *Basso continuo* vielfach verfahren wurde. Erzählt doch Löhlein, ein bekannter Musiklehrer des 18. Jahrhunderts, dass Solospieler, sogar Violoncellisten, nicht gern ein Clavier zur Begleitung nähmen, sondern ein kindisches Accompagnement mit der Bratsche oder gar Violine vorzögen, wo dann die Grundstimme immer über die Melodie herumklettere, als sähe man jemanden auf dem Kopfe gehen [81]). Und auch bei einem Accompagnement auf Clavier oder Orgel begnügten sich sehr viele damit, die Accorde ohne Rücksicht auf ihre Lage und Verbindung nur zu greifen wie sie ihnen eben in die Finger kamen. Doch dürfen obige Ergebnisse nicht zu der Behauptung verleiten, Bach habe seinem Organisten jede durch Imitationen ausgeschmückte Generalbassbegleitung verboten. Wenn man auch darauf kein grosses Gewicht legen wollte, dass Kuhnau, Heinichen, Mattheson, Schröter und andere Autoritäten jener Zeit ein mit Discretion ausgeführtes Imitiren als feinste Kunst des Begleiters preisen, so sind doch immer noch einige Zeugnisse vorhanden, aus denen hervorgeht, dass speciell auch Bach beim Begleiten zuweilen polyphon verfuhr, und wären sie es nicht, so hätte man ein Recht, es aus seiner musikalischen Natur im allgemeinen zu schliessen. Wohl aber bestätigt Gerber's Arbeit das Resultat der früheren Auseinandersetzung, dass ein Unterschied gemacht werden müsse zwischen dem was Bach in dieser Beziehung gestattete und dem was er forderte. Ueber letzteres kann, nachdem Kirnberger's Accompagnement zu einem Bach'schen Trio und dasjenige Gerber's zu einer Albinonischen Solosonate vorliegt, ein Zweifel nicht mehr bestehen. Man kann auch die Beweiskräftigkeit des letzteren nicht dadurch zu schwächen versuchen, dass dasselbe nicht zu einer Bach'schen Originalcomposition gefügt sei und Bach zu einer solchen eine andere Begleitungsart verlangt haben könne. Ein jeder fertige Künstler entnimmt den Maassstab für das, was er für angemessen und schön hält, den eignen Werken. Wenn eine polyphone Bereicherung eines Solostückes vermittelst der Generalbassbegleitung Bach überhaupt erforderlich geschienen hätte, so würde er seinen Schüler auch hier, wo es eine unausschliesslich zu Lernzwecken angefertigte Arbeit galt, dazu angehalten haben. Man kann dessen um so gewisser sein, als die einfachen, weiten Räume des Harmonienbaus der Albinonischen Sonate zur Einführung kunstvolleren Details ganz besonders geeignet waren, und mochte er dem simplen Stile des gesammten Werkes noch so sehr Rechnung tragen, irgend welche Spuren polyphoner Arbeit müssten doch bemerkt werden können. Wenn nun Bach's Generalbassspieler über das von ihm Geforderte hinausging, so that er es auf eigne Gefahr. Gelang ihm eine hier und da versuchte künstlichere Ausführung, so verschaffte er dem Kennerohr eine unerwartete angenehme Empfindung; misslang sie, so verdarb er das Ganze, und zog unfehlbar den Zorn des Dirigenten auf sich herab. Löhlein sagt einmal: »Das künstliche oder geschmückte Accompagnement, da nämlich die rechte Hand einigermaassen eine Melodie führet und Manieren, auch Nachahmungen anbringt, ist für diejenigen, die dem simpeln schon gewachsen sind, und erfordert grosse Behutsamkeit und Einsicht in die Composition. Herr Mattheson in seiner Organistenprobe hat viele Beispiele davon gegeben. Da aber dergleichen schöne Zierrathen mehr verderben als gut machen, so sind sie mit Recht nicht mehr Mode« [82]). Dieses Wort trifft auf die richtige Stelle; das geschmückte Accompagnement war eine musikalische Modesache, ebenso wie die Spielmanieren des Clavieristen und die Fiorituren der Sänger. Es ist dieselbe Anschauung, wenn Adlung, nachdem er von den Accenten, Mordenten, Trillern gesprochen hat, die ein Generalbassspieler mit der rechten Hand anbringen könne, fortfährt: »aber die beste Manier ist die Melodie« [83]). Wie alle Moden, so dient auch diese zur Charakterisirung ihrer Zeit. Bach wirkte in einer Periode weitausgebreiteter, üppiger musikalischer Schaffensthätigkeit. Die Darstellung eines Tonwerks beruht auf der Reproduction, einem Acte, der ohne Beimischung eines subjectiven Elementes überall unmöglich ist, und dieses Element äusserte sich damals zu einem grossen Theile in der eigenmächtigen Auszierung der vorgeschriebenen Melodiereihen, auch wohl in weitergehenden, entstellenden Veränderungen derselben. Der Künstler liess sich dieses gefallen, weil die etwa entstehende Schädigung seiner Gedanken aufgewogen wurde durch die eindringliche Lebendigkeit, mit welcher derjenige ein Gegebenes vorträgt, der sich einen selbstschöpferischen Antheil daran zuschreiben darf. Gewiss hat sich auch Bach diesem allgemeinen Zuge seiner Zeit nicht ganz entziehen wollen und können. Aber je eigenartiger

79) S. Band I, S. 710.

80) Musikalische Bibliothek, Zweiter Theil. Leipzig, 1737. S. 52.

81) Georg Simon Löhlein, Clavier-Schule u. s. w. 4. Auflage. Leipzig, 1785. S. 114.

82) Löhlein, a. a. O. S. 76.

83) Adlung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. S. 653.

eine Persönlichkeit ist, desto sorgfältiger wird sie sich gegen das Eindringen fremder Elemente in ihre Schöpfungen zu sichern suchen. Ohne Zweifel ist Bach unter den grossen Tonkünstlern jener Epoche die aparteste, subjectivste Erscheinung. Er musste sich denn auch in der That von Johann Adolf Scheibe vorwerfen lassen, dass er »alle Manieren, alle kleinen Auszierungen und alles was man unter der Methode zu spielen versteht, mit eigentlichen Noten ausdrückte«[84]), also für die Subjectivität des Reproducirenden die Zugänge möglichst versperrte. Was Scheibe von Bach's Gesang- und Instrumentalstücken sagt, gilt nun auch von seinen Continuostimmen, die er, wenn Zufälligkeiten es nicht verhinderten, in penibelster Weise zu beziffern pflegte. Selbst auf die Ritornelle und ritornellartigen Sätzchen, in denen allgemein dem Accompagnisten freie Hand gelassen wurde, da er bei einiger Einsicht von selbst finden musste, wie er hier zu spielen habe, erstreckte sich zuweilen Bach's Vorsicht. So zeigt er in dem Terzett der Cantate »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir«[85]) durch Bezifferung ganz genau den Contrapunkt an, welcher zu dem im Basse liegenden Hauptgedanken des Ritornells mit der rechten Hand gespielt werden soll. Sein Schüler Agricola hatte für die Besorgtheit um genaue Ausführung seiner Intentionen, welche Scheibe tadelt, ein besseres Verständniss: um Entstellungen vorzubeugen, meint er, sei es dem Componisten nicht zu verdenken, wenn er seine Gedanken so deutlich auszudrücken suche, als es ihm möglich sei[86]). Und wenn man die Klagen ernster Musiker über gewisse eitle und unverständige Organisten liest, die im Gegensatze zu solchen, welche nicht einmal das Nothdürftigste ordentlich ausführten, bei jeder Gelegenheit »ihren Sack mit Manieren auf einmal ausschütteten, mit allerhand phantastischen Grillen und Läufen angezogen kamen, und, wenn der Sänger eine Passage zu machen hatte, mit ihm um die Wette laufen zu müssen glaubten«[87]), so wird man Bach's Sorgsamkeit doppelt erklärlich finden. Nicht minder ist nunmehr begreiflich, warum die Bach'sche Schule das polyphone oder überhaupt verzierte Accompagnement zum wenigsten, wie Philipp Emanuel Bach es thut, auf das geringste Maass beschränkt wissen und nur als Ausnahme gelten lassen will[88]), sonst aber rundweg verwirft. Kirnberger's Meinung war, weil der Generalbassist nur die Harmonie anzugeben habe, so müsse er sich aller Zierrathen, die nicht wesentlich zur Harmonie gehörten, enthalten und sich überhaupt allezeit der Einfalt befleissen[89]). Johann Samuel Petri, ein Freund und Schüler Friedemann Bach's, der besonders auch hinsichtlich des Accompagnements von diesem gelernt zu haben erzählt, verbietet dem Organisten den Triller und überhaupt das Spielen einer Melodie mit der rechten Hand, verlangt dass er bei seinen Accorden bleiben soll und stellt den Grundsatz auf: das Orgelaccompagnement diene nur zur Füllung der Harmonie und zur Verstärkung des Basses[90]). Dasselbe sagt der den Söhnen und Schülern Bach's nahestehende Christian Carl Rolle[91]). Aber auch andere Musiker, die ausserhalb des Bach'schen Kreises standen, theilten mit Entschiedenheit diese Ansicht. Johann Adolph Scheibe bezeichnet mit der ihm eignen Schärfe der ästhetischen Beurtheilung das polyphone Accompagnement eines Solos als etwas sinnwidriges, das die Intention des Componisten zerstöre[92]).

(Schluss folgt.)

84) Scheibe, Critischer Musikus. S. 62.
85) B.-G. VII, S. 296 ff.
86) In den Zusätzen zu Tosis Anleitung zur Singkunst. S. 74.
87) Kuhnau, Der Musikalische Qvack-Salber. 1700. S. 20 ff.
88) Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweiter Theil. S. 219 f. und S. 244.
89) Bei Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Erster Theil. 2. Aufl. S. 194. Ueber Kirnberger's Betheiligung an diesem Werke s. Gerber, N. L. IV, Sp. 304 f.
90) Anleitung zur praktischen Musik. S. 169 ff. Von seinem Verhältniss zu Friedemann Bach erzählt Petri in eben diesem Werke, welches zu den vortrefflichsten Musiklehren des 18. Jahrhunderts gehört, S. 101, 269 (s. dazu S. 208) und 285.
91) Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weitern Ausbreitung der Musik. Berlin, 1784. S. 49.
92) Critischer Musikus. S. 416.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

I.

So nennt sich eine längere Abhandlung von G. von Tucher im Jahrgang 1873 d. Bl., worin der gelehrte Forscher uns die musikalisch-theoretischen Anschauungen unserer Vorfahren erschliesst. Es ist daraus zu ersehen, dass trotz obwaltender Diatonik schon die Chromatik ein Wort darein zu reden hatte, und dass wir thatsächlich in einem Irrwahne befangen sind, wenn wir glauben, die alte *musica sacra* recht zu verstehen und auszuführen, wenn wir hartnäckig sämmtliche Versetzungszeichen, ob vorhanden oder nicht, als störendes Moment betrachten. Der gelehrte Verfasser sagt in einer Anmerkung Folgendes: »Hat sich selbst der scharfsinnige v. Oettingen zu dem Ausrufe veranlasst gesehen: »»Wenn doch die alten classischen Sachen aus der Zeit des Palestrina vor den Widerrufungs- (?) und Erhöhungszeichen verschont blieben!«« Wahrhaft unbegreiflich ist die Zähigkeit dieses Vorurtheils.«

Er sagt dann weiter: »Die einzelnen Stimmen, deren gleichzeitiges Erklingen die Harmonie bildet,*) machen jede für sich ihren Gang geltend, jede Verschönerung des Stimmengangs, jedes Mittel denselben fliessender zu machen, jede Erzeugung eines besseren Wohlklangs der Intervallenfolge ist Verschönerung des ganzen Tonstücks.«

Wenn das Hexachord des *cantus naturalis* (unser *C*) um einen Ton überschritten wurde, oder der des *cantus mollis* (unser *F*), so klang es analog dem *cantus durus*, unserem C-dur, das von der Quinte bis zur zufälligen Septime *f* aufstieg.

(*Hex. durum*) (*H. natur.*) (*H. molle*)
g a h c d e f; *c d e f g a b*; *f g a b c d es*.

Unsere Alten schrieben also weder ein *b* noch ein *es*, sie wussten nur zu gut nach den Regeln ihrer Solmisation und Mutation, wenn sie *b* oder *h*, *e* oder *es* zu singen hatten. So wenig ihnen einfiel im *cantus durus fis* zu singen, ebenso wenig sangen sie im *cantus naturalis h* und im *cantus mollis e*, denn *c–fis* wie *h–f* und *b–e* war verbotener Tritonus-Fortschritt. Wenn wir nun auf unseren Choral horchen, wie er meist in der katholischen Kirche zum Vorschein kommt, so will mir die so sehr gepriesene Schönheit dieser *musica* nicht im mindesten einleuchten; ich höre stets nur Verstösse gegen diese Grundregel, die schon dem reinsten Anfänger im Ohre liegt. Und liest man gar in unseren Lehrbüchern: die dorische Tonleiter heisse: *d e f g a h c d*, so braucht man sich auch nicht zu wundern, wenn der Priester am Altare bald nicht mehr weiss, wie er sein *Dominus vobiscum* oder *Ite missa est* singen soll, ob es sich um einen Ganz- oder Halbton handelt, um die natürliche oder phrygische Cadenz. Ich schlage alles Ernstes vor, der Nachtwächter in den Hugenotten möge sein Lied dorisch nach obigem Recept singen, es müsste unstreitig charakteristischer, echt »nachtwächterisch« klingen, wenn es so lautete:

*) Ein Argument mehr für meine Behauptung: dass Harmonie ein Kind sei zweier oder mehrerer Melodien, dass also das Schwergewicht ruhe auf dem **absoluten** Intervall, nicht aber auf dessen Erzeugniss dem **zufälligen**, der Domäne des Generalbasses.

51*



Ein Harmonielehrer meinte sogar, diese Melodie sei unbedingt schöner, wenn das *b* überall wegfiele. — So gut verstehen wir also unsere *musica sacra*, wenn wir glauben, die Alten hätten an solchen Tonfolgen ein Gefallen gefunden.

Wir sind trotz unleugbarer Verdienste eines Kiesewetter, Proske, Bellermann, v. Tucher u. A. um die alte *Musica sacra* nicht über allem Zweifel erhaben, ob die alte Musik nicht modern euphonischer geklungen habe. So ist z. B. sehr zu bezweifeln, ob Palestrina's *Stabat mater* mit den drei Duraccorden *A, G, F* beginnt, und ob nicht A-moll euphonischer und eines Palestrina würdiger klänge.

Wir würden vielleicht den Geist der Musik, den »Kosmos« der Tonwelt überhaupt schon in unseren Alten finden können, wenn wir absoluteste Sicherheit hätten, dass wir sie correct zu lesen verständen, und müssen in kommenden Zeiten noch gar manche Irrthümer unserer gegenwärtigen Lehrbücher ihre Berichtigung finden.

Vielleicht passten Humboldt's Worte im Kosmos S. 15 auch auf die Musik, wenn er sagt: »Wir berühren hier den Punkt, wo in dem Contact mit der Sinnenwelt zu den Anregungen des Gemüthes sich noch ein anderer Genuss gesellt, der aus Ideen entspringt: Da wo in dem Kampf der streitenden Elemente das Ordnungsmässige, Gesetzliche nicht blos geahnet, sondern vernunftgemäss erkannt wird, wo der Mensch, wie der unsterbliche Dichter sagt:

»sucht den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht.«

Um diesen Naturgenuss, der aus Ideen entspringt, bis zu seinem ersten Keime zu verfolgen, bedarf es nur eines flüchtigen Blicks auf die Entwicklungsgeschichte der Philosophie der Natur, oder der alten Lehre vom Kosmos.«

Wollen wir aber den »ruhenden Pol« im musikalischen Kosmos suchen, wo könnten wir ihn anders finden als in der Psyche, dem Willen des jeweiligen Tonsetzers, sei er ein Palestrina oder ein Kleinmeister?

Wir finden also laut G. v. Tucher's Angaben schon bei den Alten ausser den Halbtönen *e–f* und *h–c* noch folgende: *cis–d, fis–g, gis–a, a–b,* die stets gesungen werden müssen, auch wenn das chromatische Zeichen nicht beigesetzt wurde, sobald eine Stimme von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Consonanz fortschreiten wollte, d. i. zur Octave, oder mit anderen Worten: jede Cadenz verschärfte ihren Leiteton ohne erst ein ♯ zu setzen, oder stumpfte einen Ton ab, ohne erst ein ♭ zu setzen, wie wir dies z. B. in der dorischen Scala gewahr werden, dem Vorbilde der Mollscala.

d e f g a b a, d c b a, a h cis d.

Wir sehen also, wie wenig uns damit gedient ist, wenn in allen Lehrbüchern die dorische Scala schlechtweg mit *d e f g a h c d* angegeben ist.

Um uns jedoch die drei Hexachorde gehörig nach unserer heutigen Anschauung zurecht zu legen, dürften wir uns der üblichen Zahlen I, IV, V bedienen; demnach könnte bezeichnet werden

c d e f g a,	*f g a b c d,*	*g a h c d e*
I (*naturale*)	IV (*molle*)	V (*durum*)
b c d es f g,	*es f g as b c,*	*f g a b c d*
a h cis d e fis,	*d e fis g a h,*	*e fis gis a h cis*

und wir sehen in der alten *musica ficta* nach G. v. Tucher's Angaben bei üblicher Solmisation und Mutation nichts anderes als die stete Verwendung unserer 12 Töne, über die wir einmal nicht hinauskommen, wobei in jedem Hexachord *ut re mi fa sol la* solmisirt werden musste.

Es handelt sich also darum, zu constatiren, ob unsere Alten durchweg sich der »leitereigenen« Töne bedient, oder sich nicht gescheut haben, auch »leiterfremde« Töne zu verwenden. Nach G. v. Tucher wäre letzteres der Fall gewesen, und unsere Alten ständen unserer modernen Praxis viel näher, als unsere Sechter sich träumen lassen, die rigoristisch genug ihre Kunstjünger nicht genug vor den »leiterfremden« Tönen zu warnen wissen.





Es fragt sich nun, ob dies Ideal der »leitereigenen« Töne, das den verpönten Tritonus-Fortschritt der IV. Stufe *f g a h* ignorirt und die VII. neutrale Stufe analog behandelt, als ob sie dur oder moll wäre, schon den Alten genehm war, oder ob sie derartige Härten perhorrescirten; ob unsere neuere Theorie, oder die Alten mehr die Euphonie cultiviren; es fragt sich, ob in der That die zufälligen (melodischen) reinen Quinten (im Beispiel mit + bezeichnet) euphonischer klingen, als die wohlklingenden »Dissonanzen« (der zufällige Tritonus *h–f*) (•) dem analog *e–b, fis–c, gis–d, cis–g,* gebildet sind; Beispiel 2 sonach mit Ausschluss des einen Tritonus: *dis–a,* bereits fast sämmtliche chromatischen Töne schon bei unseren Alten gebräuchlich gewesen sein dürften, wenn sie auch noch nicht geschrieben zu werden brauchten.

Eine besondere Ausnahme macht bei ! die unalterirte reine Quinte *f–c* die zu näherer Betrachtung herausfordert. Darüber ein andermal.



Laut letzterem Beispiele wären sonach »leiterfremde« Töne, *toni ficti,* auch schon unseren Alten geläufig gewesen. Wer hat nun Recht? Unsere Generalbass-Theoretiker oder unsere Alten? Wer könnte uns den besten Aufschluss geben? Unsere Alten, wenn wir sie erst correct zu lesen verstehen werden.

H. J. Vincent.

Chopin-Ausgabe von Breitkopf und Härtel.

Im Laufe der letzten Jahre hat die grosse Firma zu ihren übrigen Gesammtausgaben auch die eines Künstlers gefügt, welcher eine ganz besondere Stellung in der musikalischen Literatur einnimmt. Er ist in der Schaar derer, die es zu der Ehre von Gesammtausgaben gebracht haben, lediglich Virtuos und Specialist, der seine Seele gleichsam an ein einzelnes Instrument band.

Mit dem Jahre 1880 werden seine Werke »frei«. Eine Schaar von Ausgaben ist bereits gestochen, gedruckt, broschirt und gebunden und lauert hinter der Thür, um mit dem 1. Januar 1880 einzuspringen. Wir lasen bereits eingehende Recensionen dieser erst mit dem nächsten Jahre berechtigten Editionen. In allen Anpreisungen wird auf die Correctheit besonderes Gewicht gelegt, aber nirgends verlautet ein Wort darüber, dass, nach den bisherigen Vorgängen zu urtheilen, die Correctheit hauptsächlich darin besteht, die correcte Ausgabe von Breitkopf und Härtel, soweit habhaft, mit aller Dreistigkeit nachzustechen.

Es ist daher wohl am Orte, hier auf diese Ausgabe als auf die eigentliche Quelle hinzuweisen, um so mehr, da dieselbe seit kurzem zum grössten Theile vorliegt, in verschiedenem Format und zu verschiedenen Zwecken hergerichtet. Wir müssen uns heute aber mit einer kurzen, allgemein gehaltenen Anzeige begnügen, weil die in Aussicht gestellten kritischen Berichte über das Einzelne noch immer nicht eingegangen sind. Die Publicationen unserer musikalischen Verleger erfolgen in einem so schnellen Tempo, dass es der Kritik schwer hält zu folgen.

I.

Friedrich Chopin's Werke.

Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe herausgegeben von

Woldemar Bargiel, Johannes Brahms, August Franchomme, Franz Liszt, Carl Reinecke, Ernst Rudorff.

Für das Pianoforte.

Band I. Balladen.

Complet in 1 broch. Bande 3 ℳ.

1) Erste Ballade. Op. 23. G-moll. 1 ℳ. 2) Zweite Ballade. Op. 38. F-dur. 90 ₰. 3) Dritte Ballade. Op. 47. As-dur. 90 ₰. 4) Vierte Ballade. Op. 52. F-moll. 1 ℳ.

Band II. Etuden.

Complet in 1 brosch. Bande 7 ℳ 50 ₰.

1) Op. 10. No. 1. C-dur. 45 ₰; 2) No. 2. A-moll. 45 ₰; 3) No. 3. E-dur. 45 ₰; 4) No. 4. Cis-moll. 45 ₰; 5) No. 5. Ges-dur. 45 ₰; 6) No. 6. Es-moll. 60 ₰, 7) No. 7. C dur. 45 ₰; 8) No. 8. F-dur. 60 ₰; 9) No. 9. F-moll. 45 ₰; 10) No. 10. As-dur. 60 ₰; 11) No. 11. Es-dur. 45 ₰; 12) No. 12. C moll. 45 ₰ 13) Op. 25. No. 1. As-dur. 45 ₰; 14) No. 2. F-moll. 45 ₰; 15) No. 3. F-dur. 60 ₰; 16) No. 4. A-moll. 45 ₰; 17) No. 5. E-moll. 60 ₰; 18) No. 6. Gis-moll. 60 ₰; 19) No. 7. Cis-moll. 45 ₰; 20) No. 8. Des-dur. 60 ₰; 21) No. 9. Ges-dur. 30 ₰; 22) No. 10. H-moll. 60 ₰; 23) No. 11. A-moll. 75 ₰; 24) No. 12. C-moll. 60 ₰. 25) F-moll. 60 ₰. 26) As-dur. 60 ₰. 27) Des-dur. 30 ₰.

Band III. Mazurkas.

Complet in 1 broch. Bande 7 ℳ 60 ₰.

Op. 6. No. 1—4. Fis-moll, Cis-moll, E-dur, Es-moll. 75 ₰.
Op. 7. No. 1—5. B-dur, A-moll, As-dur, C-dur. 75 ₰.
Op. 17. No. 1—4. B-dur, E moll, As-dur, A moll. 90 ₰.
Op. 24. No. 1—4. G-moll, C-dur, As-dur, B-moll. 90 ₰.
Op. 30. No. 1—4. C-moll, H-moll, Des-dur, Cis-moll. 90 ₰.
Op. 33. No. 1—4. Cis-moll, D-dur, C-dur, H-moll. 1 ℳ 5 ₰.
Op. 41. No. 1—4. Cis-moll, E-moll, H dur, As-dur. 90 ₰.
Op. 50. No. 1—3. G-dur, As-dur, Cis-moll. 75 ₰.
Op. 56. No. 1—3. H-dur, C-dur, C-moll. 1 ℳ 5 ₰.
Op. 59. No. 1—3. A-moll, As-dur, Fis-moll. 90 ₰.
Op. 63. No. 1—3. H-dur, F-moll, Cis-moll. 60 ₰.
A-moll. (Notre temps No. 2.) 60 ₰.

Band IV. Notturnos.

Complet in 1 broch. Bande 9 ℳ 40 ₰.

1) Op. 9. No. 1. B-moll. 45 ₰; 2) No. 2. Es-dur. 30 ℳ; 3) No. 3. H-dur. 60 ₰. 4) Op. 15. No. 1. F dur. 45 ₰; 5) No. 2. Fis-dur. 45 ₰; 6) No. 3. G-moll. 45 ₰. 7) Op. 27. No. 1. Cis-moll. 45 ₰; 8) No. 2. Des-dur. 45 ₰. 9) Op. 32. No. 1. H-dur. 45 ₰; 10) No. 2. As-dur. 45 ₰. 11) Op. 37. No. 1. G-moll. 45 ₰; 12) No. 2. G-dur. 60 ₰. 13) Op. 48. No. 1. C-moll. 45 ₰; 14) No. 2. Fis-moll. 60 ₰. 15) Op. 55. No. 1. F moll. 45 ₰; 16) No. 2. Es-dur. 45 ₰. 17) Op. 62. No. 1. H-dur. 45 ₰; 18) No. 2. E-dur. 45 ₰.

Band V. Polonaisen.

Complet in 1 broch. Bande 4 ℳ 20 ₰.

1) Op. 26. No. 1. Cis-moll. 45 ₰; 2) No. 2. Es-moll. 75 ₰. 3) Op. 40. No. 1. A-dur. 45 ₰; 4) No. 2. C-moll. 45 ₰. 5) Op. 44. Fis-moll. 1 ℳ 5 ₰. 6) Op. 53. As-dur. 90 ₰. 7) Polonaise-Phantasie. Op. 61. As-dur. 1 ℳ.

Band VI. Praeludien.

Complet in 1 broch. Bande 3 ℳ.

Erstes Heft. No. 1—6. 75 ₰.

1) Op. 28. No. 1. C-dur, 2) No. 2. A-moll, 3) No. 3. G-dur, 4) No. 4. E-moll, 5) No. 5. D-dur, 6) No. 6. H-moll.

Zweites Heft. No. 7—12. 75 ₰.

7) Op. 28. No. 1. A-dur, 8) No. 2. Fis-moll, 9) No. 3. E-dur, 10) No. 4. Cis-moll, 11) No. 5. H-dur, 12) No. 6. Gis-moll.

Drittes Heft. No. 13—18. 1 ℳ.

13) Op. 28. No. 1. Fis-dur, 14) No. 2. Es-moll, 15) No. 3. Des-dur, 16) No. 4. B-moll, 17) No. 5. As-dur, 18) No. 6. E-moll.

Viertes Heft. No. 19—24. 90 ₰.

19) Op. 28. No. 1. Es-dur, 20) No. 2. C-moll, 21) No. 3. B-dur, 22) No. 4. G-moll, 23) No. 5. F-dur, 24) No. 6. D-moll; 25) Op. 45. Cis-moll.

Band VII. Rondos und Scherzos.

Abth. 1. Rondos. 3 ℳ.

1) Op. 1. C-moll. 90 ₰. 2) Rondo à la Mazur. Op. 5. F-dur. 1 ℳ 5 ₰. 3) Op. 16. Es-dur. 1 ℳ 65 ₰.

Abth. 2. Scherzos. 1 ℳ 50 ₰.

4) Erstes Scherzo. Op. 20. H-moll. 1 ℳ 5 ₰. 5) Zweites Scherzo. Op. 31. B-moll. 1 ℳ 35 ₰. 6) Drittes Scherzo. Op. 39 Cis-moll. 1 ℳ 5 ₰. 7) Viertes Scherzo. Op. 54. E-dur. 1 ℳ 35 ₰.

Band VIII. Sonaten.

Complet in 1 broch. Bande. 3 ℳ 60 ₰.

1) Op. 35. B-moll. 1 ℳ 55 ₰. (Trauermarsch hieraus 45 ₰.) 2) Op. 58. H-moll. 2 ℳ 40 ₰.

Band IX. Walzer.

Complet in 1 brosch. Bande 3 ℳ 30 ₰.

1) Op. 18. Es-dur. 60 ₰. 2) Op. 34. No. 1. As-dur. 75 ₰, 3) No. 2. A-moll. 60 ₰, 4) No. 3. F-dur. 60 ₰. 5) Op. 42. As-dur. 75 ₰. 6) Op. 64. No. 1. Des-dur. 45 ₰, 7) No. 2. Cis-moll. 45 ₰, 8) No. 3. As-dur. 45 ₰.

Band X. Verschiedene Werke.

Complet in 1 brosch. Bande. 8 ℳ 50 ₰.

1) Brillante Variationen. Op. 12. B-dur. 90 ₰. 2) Bolero. Op. 19. C-dur. 90 ₰. 3) Impromptu. Op. 29. As-dur. 60 ₰. 4) Zweites Impromptu. Op. 36. Fis-dur. 60 ₰. 5) Tarantelle. Op. 43. As-dur. 75 ₰. 6) Concert-Allegro. Op. 46. A-dur. 1 ℳ 35 ₰. 7) Phantasie. Op. 49. F-moll. 1 ℳ 5 ₰. 8) Allegro vivace. 3 Impromptu. Op. 51. Ges-dur. 60 ₰. 9) Berceuse. Op. 57. Des-dur. 45 ₰. 10) Barcarolle. Op. 60. Fis-dur. 75 ₰. 11) Variation aus Hexameron. E-dur. 30 ₰.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Band XI.

Complet in 1 brosch. Bande. 8 ℳ 50 ₰.

1) Trio für Pianoforte, Violine u. Violoncell. Op. 8. G-moll. 3 ℳ 45 ₰.
2) Introduction und brillante Polonaise für Pianoforte und Violoncell. Op. 3. C-dur. 1 ℳ 35 ₰.
3) Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 65. G-moll. 2 ℳ 85 ₰.
4) Grosses Duo concertant für Pianoforte und Violoncell. E-dur (mit A. Franchomme). 1 ℳ 80 ₰.

Für Pianoforte mit Orchester.

Band XII.

Pianofortestimme compl. in 1 brosch. Bande.

1) Là ci darem la mano. Op. 2. B-dur. Partitur 3 ℳ 15 ₰. Stimmen 4 ℳ 50 ₰. Pianofortestimme 1 ℳ 35 ₰.
2) Grosses Concert. Op. 11. E-moll. Partitur 1 ℳ 20 ₰. Stimmen 9 ℳ. Pianofortestimme 3 ℳ 45 ₰.
3) Grosse Phantasie. Op. 13. A-dur. Partitur 2 ℳ 55 ₰. Stimmen 3 ℳ 75 ₰. Pianofortestimme 1 ℳ 35 ₰.
4) Krakowiak. Grosses Concert-Rondo. Op. 14. F-dur. Partitur 3 ℳ 15 ₰. Stimmen 5 ℳ. Pianofortestimme 1 ℳ 65 ₰.
5) Zweites Concert. Op. 21. F-moll. Partitur 5 ℳ 40 ₰. Stimmen 7 ℳ 20 ₰. Pianofortestimme 2 ℳ 55 ₰.
6) Grosse brill. Polonaise. Op. 22. Es-dur. Partitur 2 ℳ 25 ₰. Stimmen 3 ℳ. Pianofortestimme 1 ℳ 50 ₰.

Nachgelassene Werke.

Band XIII. Für das Pianoforte.

Complet in 2 brosch. Bänden. No. 1—26. 5 ℳ 70 ₰.
No. 27—35. 4 ℳ 80 ₰.

1) Mazurka. G-dur. 1825. 2) Mazurka. B-dur. 1825. 30 ₰. 3) Mazurka. A-moll. (Op. 68. No. 2.) 1827. 30 ₰. 4) Mazurka. F-dur. (Op. 68. No. 3.) 1830. 30 ₰. 5) Mazurka. C-dur. (Op. 68. No. 1.) 1830. 30 ₰. 6) Mazurka. D-dur. 1829—30. 30 ₰. 7) Mazurka. Dieselbe umgearbeitet. 1832. 30 ₰. 8) Mazurka. C-dur. 1833. 45 ₰. 9) Mazurka. G-dur. (Op. 67. No. 1.) 1835. 30 ₰. 10) Mazurka. C-dur. (Op. 67. No. 3.) 1835. 30 ₰. 11) Mazurka. A-moll. (Op. 67. No. 4.) 1840. 30 ₰. 12) Mazurka. G-moll. (Op. 67. No. 2.) 1849. 30 ₰. 13) Mazurka. A-moll à Gaillard. 45 ₰. 14) Mazurka. F-moll. (Op. 68. No. 4.) 1849. 30 ₰. 15) Polonaise. Gis-moll. 1822. 60 ₰. 16) Polonaise. B-moll. 1826. 45 ₰. 17) Polonaise. D-moll. (Op. 71. No. 1.) 1827. 60 ₰. 18) Polonaise. B-dur. (Op. 71. No. 2.) 1828. 60 ₰. 19) Polonaise. F-moll. (Op. 71. No. 3.) 1829. 60 ₰. 20) Walzer. H-moll. (Op. 69. No. 2.) 1829. 45 ₰. 21) Walzer. Des-dur. (Op. 70. No. 3.) 1830. 30 ₰. 22) Walzer. E-dur. 1829. 30 ₰. 23) Walzer. Ges-dur. (Op. 70. No. 1.) 1835. 45 ₰. 24) Walzer. F-moll. (Op. 69. No. 1.) 1836. 45 ₰. 25) Walzer. F-moll. (Op. 70. No. 2.) 1843. 45 ₰. 26) Walzer. E-moll. 45 ₰. 27) Ecossaise. D-dur. (Op. 72. No. 3.) 1830, 28) Ecossaise. G-dur. (Op. 72. No. 4.) 1830, 29) Ecossaise. Des-dur. (Op. 72. No. 5.) 1830. 45 ₰. 30) Phant.-Impromptu. Cis-moll. (Op. 66.) 1834. 75 ₰. 31) Notturno. E-moll. (Op. 72. No. 1.) 1827. 30 ₰. 32) Sonate. C-moll. (Op. 4.) 2 ℳ. 33) Trauermarsch. C-moll. (Op. 72. No. 2.) 1829. 30 ₰. 34) Variationen (Schweizerbub.) E-dur. 1824. 60 ₰. 35) Rondo. C-dur. (Op. 73.) **Für zwei Pianoforte.** 1828. 1 ℳ 30 ₰.

Band XIV. Für Gesang mit Pianoforte.

Complet in 1 brosch. Bande 3 ℳ 60 ₰.

1) Mädchens Wunsch. G-dur. 30 ₰. 2) Frühling. G-moll. 45 ₰. 3) Trübe Wellen. Fis-moll. 45 ₰. 4) Bachanal. C-dur. 30 ₰. 5) Was ein junges Mädchen liebt. A-dur. 30 ₰. 6) Mir aus den Augen. F-moll. 45 ₰. 7) Der Bote. D-dur. 45 ₰. 8) Mein Geliebter. D-dur. 30 ₰. 9) Eine Melodie. G-dur. 30 ₰. 10) Der Reitersmann vor der Schlacht. Es-dur. 45 ₰. 11) Zwei Leichen. D-moll. 30 ₰. 12) Meine Freuden. Ges-dur. 45 ₰. 13) Melancholie. A-m. 30 ₰. 14) Das Ringlein. Es-dur. 30 ₰. 15) Die Heimkehr. C-moll. 45 ₰. 16) Lithauisches Lied. F-dur. 45 ₰. 17) Polens Grabgesang. Es-moll. 45 ₰.

II.

Friedrich Chopin's Werke.

(Einschliesslich Nachlass.)

Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von

Carl Reinecke.

	Quart.	Gr. Octav.
Pianofortewerke: Erste Abtheilung . .	ℳ 7. 50.	ℳ 5. —
I. Balladen	- 1. 50	- 1. —
II. Etuden	- 1. 50.	- 1. —
III. Mazurkas	- 1. 80.	- 1. 20.
IV. Notturnos	- 1. 50.	- 1. —
V. Polonaisen	- 1. 50.	- 1. —
Pianofortewerke: Zweite Abtheilung .	- 7. 50.	- 5. —
VI. Praeludien	- 1. 50.	- 1. —
VII. Rondos und Scherzos	- 1. 80.	- 1. 20.
VIII. Sonaten	- 1. 50.	- 1. —
IX. Walzer	- 1. 50.	- 1. —
X. Verschiedene Werke	- 1. 50.	- 1. —

Concerte und Concertstücke (Pianoforte allein) 4⁰. 2 ℳ 50 ₰. gr. 8⁰. 1 ℳ 80 ₰.

Lieder und Gesänge gr. 8⁰. 1 ℳ.

In Original-Einbänden: Quart-Ausgabe à Band 2 ℳ mehr; Gross-Octav-Ausgabe à Band 1 ℳ 50 ₰ mehr.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte und Violoncell.

Siegmund Noskowski. Melodie und Burlesca. Zwei Stücke für Pianoforte und Violoncell. Op. 3. Pr. 3 ℳ 50 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Man kann nicht verlangen, dass Alles, was erscheint, von hoher Bedeutung sei, nur notorisch schlecht soll nichts sein. Das sind auch diese beiden Stücke nicht. Was die Werthclasse betrifft, in die sie zu setzen wären, so wollen wir dem Urtheil der Spieler nicht vorgreifen; mögen sie die Einschätzung selbst vornehmen. *Frdk.*

Für Clavier.

Wilhelm Maria Puchtler. Alla Zingara. Impromptu für das Pianoforte. Op. 17. Pr. 1 ℳ 80 ₰.
—— **Herbstblätter** für das Pianoforte. Op. 39. Preis Heft I. 1 ℳ, Heft II. 1 ℳ 20 ₰.
Hannover, Adolph Nagel.

Alla Zingara ist wiederum ein keckes Stück voll Leben und Frische. Der Componist weiss diesen Ton mit besonderem Geschick anzuschlagen. Das Stück giebt den gelungenen Zigeunerweisen des Verfassers — angezeigt in Nr. 17 (1879) d. Ztg. — nichts nach, ist nicht schwer zu spielen, dennoch aber von einer gewissen Brillanz und wird sich bald genug Freunde erwerben.

Empfehlenswerth sind auch die Herbstblätter, ihrer charakteristischen Färbung und soliden Haltung wegen. Technisch schwer sind auch sie nicht. In den ersten acht Takten von Nr. 1 erzeugt das *h* der rechten Hand unläugbar Härten. Um

dieses zu mildern, mag der Spieler den Ton möglichst leise erklingen lassen. So ists auch vorgeschrieben. *Frdk.*

Für Frauenchor.

Richard Kleinmichel. Acht Lieder für Frauenchor mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. Op. 32. Partitur und Stimmen complet 9 ℳ 50 ₰. Stimmen einzeln à 1 ℳ. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Schöne, sinnige Lieder, die Beifall finden werden. Sie legen durchweg Zeugniss ab von der künstlerischen Gesinnung und dem tüchtigen Können des Componisten, treffen die Stimmung der Gedichte und wissen zu interessiren durch Melodie wie Harmonie. Ein paar Fragezeichen, die wir zu setzen wüssten, unterdrücken wir gern in Anbetracht des guten Eindrucks, den die Lieder im Ganzen auf uns machten. Wir empfehlen die Lieder. *Frdk.*

Nachrichten und Bemerkungen.

* Der beliebte Saloncomponist Friedrich von Wickede veröffentlichte soeben bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur »Erinnerung an Friedrichsruh«. Waldidyll für Pianoforte (Op. 77). Im ersten Satze wandelt der Componist unter grünen Buchen und Eichen; im folgenden schnellen Satze überkommt ihn die ritterliche Jagdlust, es ertönen Hornfanfaren, das Herz schlägt in lebendigeren Pulsen, doch nicht lange, denn die Empfindsamkeit überwältigt ihn aufs neue; er kehrt zu dem ersten Theme zurück, eine seufzende Nachtigall über weichen idyllischen Waldhorn-Accorden leitet über zu einer zarten Cantilene, welche in verhallenden Klängen den Sänger im Schatten des Waldes einschlummern und träumen lässt. Diese wechselnden Stimmungen sind recht gefällig ausgedrückt und in einer wirksamen, nicht schweren Technik für Spieler mittleren Grades hergerichtet und solchen wird das neue Stück des in vielen Kreisen schon zum Liebling gewordenen Tonsetzers ohne Zweifel ein freundliches Geschenk sein.

(Hamburger Nachrichten vom 9. Dec. 1879.)

ANZEIGER.

Herzogenberg, Heinrich von, Op. 26. **Lieder und Romanzen** für vierstimmigen Frauenchor a capella oder mit Begleitung des Pianoforte. Partitur 3 ℳ 80 ₰. Chorstimmen: Sopran 1, 2; Alt 1, 2 à 1 ℳ 66 ₰. Einzeln: Partitur No. 1—3. 90 ₰ à 1 ℳ 60 ₰. Stimmen No. 1—3: Sopran 1, 2; Alt 1, 2 16 ₰ à 15 ₰.

— Op. 27. **Zwei Trios** für Violine, Viola und Violoncell.
No. 1 in Adur. Partitur und Stimmen 6 ℳ.
No. 2 in Fdur. Partitur und Stimmen 6 ℳ.

Hille, Eduard, Op. 46. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 2 ℳ 60 ₰. Einzeln: No. 1—6 à 60 und 80 ₰.

Holstein, Franz von, Op. 44. **Frau Aventiure.** Ouverture für grosses Orchester. Erstes nachgelassene Werk nach Skizzen instrumentirt von Albert Dietrich. Partitur 4 ℳ 60 ₰ netto. Orchesterstimmen complet 16 ℳ. Vierhändiger Clavierauszug von Albert Dietrich 3 ℳ 50 ₰.

Huber, Hans, Op. 46. **Aussöhnung** (Reconciliation). Aus J. W. von Goethe's »Trilogie der Leidenschaft« für Männerstimmen, Soli und Chor mit Begleitung des Orchesters. Englische Uebersetzung von R. H. Benson. Partitur 6 ℳ. Orchesterstimmen compl. 10 ℳ. Clavierauszug 6 ℳ. Chorstimmen: Tenor 1, 2; Bass 1, 2 à 66 ₰. Tenor Solo, Bariton Solo à 15 ₰.

— Op. 47. **Zu Maler Nolten.** (*Ed. Mörike.*) **Sonate** für das Pianoforte zu zwei Händen. 5 ℳ.

— Op. 49. **Drei Melodien** f. die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Complet 3 ℳ 50 ₰. No. 1 in Edur. 2 ℳ. No. 2 in Bdur. 1 ℳ 30 ₰. No. 3 in Ddur. 2 ℳ.

Hummel, Ferdinand, Op. 12. **Dritte Sonate** (in Adur) für Pianoforte und Violoncell. 8 ℳ.

Irische, schottische und wallisische Lieder für Männerstimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten oder Clavier bearbeitet von Rudolf Weinwurm.
No. 1. **Lord Ronald.** Schottisches Lied. Partitur 1 ℳ 20 ₰. Streichstimmen: Violen, Violoncelli à 15 ₰. Singstimmen 60 ₰ (Tenor 1, 2; Bass 1, 2 à 15 ₰.)
No. 2. **Der Vogelbeerbaum.** Schottisches Lied. Partitur 60 ₰. Streichstimmen complet 75 ₰. (Violine 1, 2; Viola, Violoncell, Contrabass à 15 ₰.) Singstimmen 60 ₰. (Tenor 1, 2; Bass 1, 2 à 15 ₰.)
No. 3. **Wär' eine Felsenschlucht.** Irisches Volkslied. Part. 65 ₰. Streichstimmen: Violen, Violoncelli à 16 ₰. Singstimmen 66 ₰. (Tenor 1, 2; Bass 1, 2 à 15 ₰.)

Irische, schottische und wallisische Lieder für gemischten Chor a capella oder mit Clavierbegleitung bearbeitet von Rudolf Weinwurm.
No. 7. **Lord Ronald.** Schottisches Lied. Partitur 63 ₰.
No. 8. **Der Vogelbeerbaum.** Schottisches Lied. Partitur 50 ₰.
No. 9. **Wär' eine Felsenschlucht.** Irisches Volkslied. Part. 40 ₰.
No. 10. **Das Vermächtniss.** Irische Melodie. Partitur 60 ₰.
No. 11. **Lang ist es her!** Englisches Volkslied. Partitur 50 ₰.
No. 12. **Die Töchter Erins.** Irische Melodie. Partitur 63 ₰. Solostimme 15 ₰. Stimmen zu No. 7—12: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 15 ₰.
NB. No. 1—6 erschienen im Jahre 1878.

Keller, Robert, Zwei Paraphrasen über beliebte Lieder für Pianoforte zu zwei Händen.
No. 1. Grädener, C. G. P., Abendreihn. 1 ℳ 35 ₰.
No. 2. Levi, Herm., Der letzte Gruss. 1 ℳ 50 ₰.

Kempter, Lothar, „Klage der gefangenen Sclavin" aus dem Trauerspiel »Nimrod« von *G. Kinkel*, für eine Alt-Stimme und zweistimmigen Frauenchor mit Begleitung eines dreizehnstimmigen Streichorchesters (sechs Violinen, drei Violen, zwei Celli und zwei Contrabässe). Partitur mit unterlegtem Clavierauszug 2 ℳ 50 ₰. Chorstimmen: Sopran 1, 2 à 15 ₰. Solo-Stimme 15 ₰. (Orchesterstimmen in Abschrift.) Dasselbe für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte 1 ℳ 53 ₰.

Kirchner, Theodor, Op. 42. **Mazurkas** für Clavier. Heft 1 3 ℳ. Heft 2 4 ℳ. Einzeln: No. 1 in Gmoll. 2 ℳ. No. 2 in Esdur. 1 ℳ 80 ₰. No. 3 in Gmoll. 1 ℳ 80 ₰. No. 4 in Asdur. 1 ℳ 80 ₰. No. 5 in Fmoll. 2 ℳ 30 ₰. No. 6 in Amoll. 1 ℳ 55 ₰. No. 7 in Cdur. 1 ℳ 60 ₰.

Kleinmichel, Richard, Op. 42. **Acht Lieder** für Frauenchor mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. Partitur 3 ℳ 50 ₰. Chorstimmen: Sopran 1, 2; Alt 1, 2 à 1 ℳ. Einzeln: Partitur No. 1—6 60 ₰ à 1 ℳ 26 ₰. Stimmen No. 1—6 à 15 ₰.

Lange, S. de, Op. 28. **Sonate** (No. 4 in Ddur) für die Orgel. 6 ℳ.

Löffler, J. H., Gralstrahl. Concertstück für Orgel. 3 ℳ.

Merkel, Gustav, Op. 127. **Waldbilder.** Fünf Characterstücke für Pianoforte zu vier Händen. Complet 4 ℳ. Einzeln: No. 1. Jagdzug. 1 ℳ 80 ₰. No. 2. Waldesrauschen. 1 ℳ 60 ₰. No. 3. In düsterer Schlucht. 1 ℳ 63 ₰. No. 4. Waldidyll. 1 ℳ 60 ₰. No. 5. Einsiedlers Abendlied. 1 ℳ.

— Op. 168. **Zwei Militair-Märsche** für Pianoforte zu vier Händen. No. 1. Defilirmarsch in Es. 2 ℳ. No. 2. Trauermarsch in Cmoll. 2 ℳ.

— Op. 129. **15 kurze u. leichte Choralvorspiele** f. Orgel. 1 ℳ 60 ₰.

Naumann, Ernst, Op. 15. **Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 1 ℳ 50 ₰. Einzeln: No. 1—6. 50 und 80 ₰.

Noskowski, Siegmund, Op. 6. **Melodie und Burlesca.** Zwei Stücke für Pianoforte und Violoncell. Complet 6 ℳ 65 ₰. Einzeln: No. 1. Melodie. 1 ℳ 50 ₰. No. 2. Burlesca. 2 ℳ 66 ₰.

— Op. 3. No. 1. Melodie. Ausgabe für Pianoforte und Horn in F. 1 ℳ 50 ₰.

— Op. 5. **Drei Cracoviennes.** Polnische Lieder und Tänze (Zweite Folge) für das Pianoforte. Complet 2 ℳ 50 ₰. Einzeln: No. 1 in Cismoll 1 ℳ 50 ₰. No. 2 in Bdur 1 ℳ 60 ₰. No. 3 in Dmoll 1 ℳ 30 ₰.

Pergolese, Giov. Batt., La Serva Padrona. Die Magd als Herrin. Intermezzo in zwei Acten, Text von *J. A. Nelli.* Deutsche Uebersetzung und Clavierauszug von H. M. Schletterer. netto 6 ℳ.

Pachtler, Wilhelm Maria, Op. 28. **Namenlose Stücke** (in Mazurkaform) f. das Clavier zu vier Händen. Complet 3 ℳ 56 ₰. Einzeln: No. 1 in Adur, No. 2 in Bdur, No. 3 in Hmoll, No. 4 in Fismoll, No. 5 in Cismoll à 1 ℳ 30 ₰.

— Op. 43. **Characterstudien** für das Pianoforte. Heft 1, Heft 2 à 2 ℳ 56 ₰. Einzeln: No. 1. Waldeinsamkeit. 1 ℳ 63 ₰. No. 2. Zigeunermusik. 1 ℳ 10 ₰. No. 3. Dona nobis pacem. 1 ℳ 13 ₰. No. 4. Resolution. 1 ℳ 10 ₰. No. 5. Verlorne Heimath. 1 ℳ 63 ₰. No. 6. Humoreske. 1 ℳ 10 ₰.

— Op. 44. **Charakterstudien** (2te Folge) für das Pfte. Heft 1. 3 ℳ. Heft 2. 3 ℳ 30 ₰. Einzeln: No. 1. Unter Cypressen. 1 ℳ 60 ₰. No. 2. Sturm und Drang. 1 ℳ 66 ₰. No. 3. Basso ostinato. 1 ℳ 33 ₰. No. 4. Liebeslied. 1 ℳ 60 ₰. No. 5. Ein Nachtbild. 1 ℳ 66 ₰. No. 6. Tanz-Caprice. 1 ℳ 60 ₰.

Schröder, Carl, Op. 46. **Zehn leichte Etuden** für Violoncell. Eingeführt am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig. 3 ℳ.

— Op. 52. **Zwanzig beliebte Stücke** aus verschiedenen Opern von W. A. Mozart. Als kleine leichte Duette für zwei Violoncelli eingerichtet und genau mit Fingersatz, Bogenstrichen etc. versehen. Heft I. No. 1—13. 2 ℳ. Heft II. No. 11—20. 2 ℳ.

Volckmar, Dr. W., Op. 303. **Acht Festspiele** für die Orgel. Heft 1, Heft 2 à 3 ℳ. Einzeln: No. 1 in Cdur, No. 2 in Ddur, No. 3 in Esdur, No. 4 in Edur, No. 5 in Fdur, No. 6 in Gdur, No. 7 in Adur, No. 8 in Bdur à 96 ₰.

— **Sonaten und Suiten** für die Orgel.
Op. 371. **Sonate** in Cdur (Festsonate nach den Melodien: »Heil dir im Siegerkranz« und »Wacht am Rhein«). 1 ℳ 80 ₰.
Op. 372. **Sonate** in Cmoll. 1 ℳ 38 ₰.
Op. 373. **Sonate** in Cismoll (Psalm 61, V. 2—4). 1 ℳ 63 ₰.
Op. 374. **Suite** in Cmoll (Psalm 2). 1 ℳ 55 ₰.
Op. 375. **Suite** in Dmoll (Psalm 6). 1 ℳ 50 ₰.
Op. 376. **Suite** in Cismoll (Psalm 6). 1 ℳ 55 ₰.

Wickede, Friedrich von, Op. 77. **Erinnerung an Friedrichsruh.** Waldidyll für Pianoforte. 1 ℳ 56 ₰.

Am 1. Januar 1880 erscheint:

Chopin-Album. 50 ausgewählte Clavierstücke (6 Walzer, 20 Mazurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 Asdur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Des-dur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 Fmoll), revidirt von Theodor Kirchner. gr. 8⁰. 240 S. netto 4 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 16. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. December 1879. **Nr. 52.** XIV. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der vierzehnte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Philipp Spitta über Bach's Grundsätze des Accompagnements (im 2. Bande seines „Johann Sebastian Bach").

(Schluss.)

Die Frage über das Wie? der Generalbassbegleitung erstreckt sich auch auf die Benutzung des Klangmaterials, welches die Orgel darbot. Es gab in dieser Beziehung feststehende Gebräuche. Der Bass wurde gewöhnlich von der linken Hand allein gespielt, die rechte griff die füllenden Harmonien. Stand eine Orgel mit mehren Manualen zur Benutzung, so ging die Linke gern auf ein eignes, stärker registrirtes Clavier. Das Pedal spielte in der Regel den Bass mit, und es konnte dann die linke Hand auch wohl einige Mittelstimmen greifen[93]. Wenn der Bass stark figurirt war, so wurde es für genügend angesehen, durch das Pedal nur die für die Harmonienfortschreitungen wesentlichen Töne kurz zu markiren[94]. Um ein unordentliches Gepolter zu vermeiden, liess man es aber, da gewöhnlich noch andre Bass-Instrumente mitgingen, in solchen Fällen auch wohl ganz fort[95]. Bei schwach besetzten Stücken gebrauchten es einige nur zu den Ritornellen[96]. Zur Begleitung der Arien und Recitative wurde allgemein nur das achtfüssige Gedackt genommen, welches deshalb auch den Namen »Musikgedackt« führte[97]. Beim Secco-Recitativ wurden, auch wenn auszuhaltende Basstöne notirt waren, doch die Accorde der Orgel, die man wie auf dem Cembalo arpeggirt anzugeben pflegte, in der Regel nicht ausgehalten, um die von der Singstimme gesungenen Worte in voller Deutlichkeit bemerkbar werden zu lassen[98]. Indessen meint Petri, wenn man eine recht still gedeckte Flöte habe, so könne man auch die Accorde in der Tenorlage liegen lassen und müsse dann den Wechsel der Harmonie jedesmal durch einen kurzen Pedalton andeuten. Um dem Sänger einen Stützpunkt zu verschaffen, durfte der Organist zuweilen auch den Basston allein aushalten, während er die Accorde kurz absetzte. Grössere Freiheit hatte er beim begleiteten Recitativ; hier konnte er je nachdem es ihm angemessen erschien entweder die Accorde mit dem Bass oder nur diesen allein fortklingen lassen[99]. Es ist nöthig darauf aufmerksam zu machen, dass die unterbrochene Spielart, welche jetzt allgemein als dem Wesen der Orgel unangemessen gilt, den Musikern jener Zeit nicht durchaus so erschien. Die Bildung von Fugenthemen aus mehrfach repetirten Tönen, auch das wiederholte Anschlagen voller Accorde diente nach Ansicht der nordländischen Organistenschule zur Erzielung eines besonders reizvollen Effects. Christoph Gottlieb Schröter in Nordhausen, einer der durchgebildetesten Organisten seiner Zeit, spielte durchweg staccato. Hierdurch provocirte er allerdings den Widerspruch der Bach'schen Schule, die nach Anleitung ihres Meisters das gebundene Spiel als das stilvollere erklärte[100], und ihrem Einflusse ist es jedenfalls zuzuschreiben, dass die andre Spielart allmählig verschwand und vergessen wurde. Doch nur für selbständige Orgelstücke machte sie die gebundene Spielart mit Bestimmtheit geltend. Für das Accompagnement blieb auch innerhalb der Bach'schen Schule das gehobene Spiel im Gebrauch. Kittel, der durch eine fünfzigjährige Lehrthätigkeit die Bach'schen Grundsätze in der thüringischen Organistenwelt verbreitete, lehrte es so, und noch leben Ohrenzeugen, die einen seiner besten Schüler, Michael

93) Adlung, S. 657. »Man redete sonst auch viel vom getheilten Spielen; das ist, wenn die Mittelstimmen zum Theil mit der linken Hand gegriffen werden. Es ist dieses gar wohl thunlich, wenn die Noten durch das Pedal können ausgedrückt werden, dass beide Hände auf einem Claviere bleiben. Aber bei geschwinden Bassen, so auf 2 Clavieren am besten vorzustellen, fällt diese Art zu spielen in die Brüche.« — Petri, S. 179.

94) Rolle, S. 51. »Die Bearbeitung des Pedals ist mit ungemeinen Schwürigkeiten verknüpft, um allemal die rechten Noten ausfindig zu machen, welche man angiebt (antritt) und solche, die man wegen Geschwindigkeit auszulassen gezwungen ist.« — Schröter, Deutliche Anweisung zum General-Bass. Halberstadt, 1772. S. 188, §. 348. — Türk, S. 152. — Dasselbe galt übrigens auch für die Contrabässe; s. Quantz, Versuch u. s. w. S. 221, §. 7.

95) Türk, S. 156.

96) Petri, S. 179.

97) Scheibe, Critischer Musikus, S. 415. — Adlung, S. 586. — Rolle, S. 50. — Vgl. Gerber, Historie der Kirchen-Ceremonien, S. 280.

98) [Voigt], Gespräch u. s. w. S. 29. — Petri, S. 174, vergl. S. 211. — Türk, S. 162 ff.

99) Schröter, S. 186, §. 344. — Türk, S. 174.

100) Gerber, L. II, Sp. 455.

Gotthardt Fischer in Erfurt, die Kirchencantaten in der Weise accompagniren hörten, dass er immer mit kurz angeschlagenen Accorden der rechten Hand dem Gange des Tonstückes folgte, den Bass aber *legato* und mit hervortretender Stärke spielte [101]). Desgleichen verlangt Petri, der Organist solle so kurz als möglich accompagniren und die Finger gleich nach Anschlagung der Accorde von der Tastatur abziehen [102]). Hieraus darf freilich nimmermehr geschlossen werden, Bach habe immer nur so und nicht anders begleiten lassen. Wie der Stil seiner Compositionen ein gebundenerer war, als derjenigen aus Kittel's und Petri's Zeit, so hat er zuverlässig auch in der grösseren Anzahl der Fälle ein *Legato*-Accompagnement gefordert, und dasjenige, was er als »melodische« Begleitung lehrte, ist überhaupt auf diese Weise allein recht ausführbar. Nur dass er die andre Art ebenfalls kannte und gelegentlich anwandte, sollte hier hervorgehoben werden; Beispiele bieten die Adur-Arie der Cantate »Freue dich, erlöste Schaar«, und die Gdur-Arie der Cantate »Am Abend aber desselbigen Sabbaths« [103]). Ueberhaupt richteten sich alle derartigen Gebräuche mehr oder minder nach den jedesmaligen Verhältnissen. Die Originalhandschriften zu Bach's Matthäuspassion, zu seinen Cantaten »Was frag ich nach der Welt«, »In allen meinen Thaten« beweisen, dass auch er zu den Secco-Recitativen den Organisten kurze Accorde anschlagen liess. Dass an schwächern Stellen einige der Bässe schweigen mussten, kam bei ihm ebenfalls vor. In der Bass-Arie des 5. Theils des Weihnachts-Oratoriums hat eines der verstärkenden Bass-Instrumente durchaus zu schweigen [104]). In der Hmoll-Arie der Cantate »Wir danken dir Gott« spielen die sämmtlichen Bässe fast nur zu den Ritornellen mit [105]). Etwas ähnliches erkennt man aus einer Stelle des ersten Chors der Cantate »Höchst erwünschtes Freudenfest«. Hier werden ausser dem Orgelbass noch Streichbässe und Fagotte verwendet, die nach Maassgabe der Stimmen ohne Unterbrechung mitzuspielen hätten. Takt 86 aber steht in der Basszeile der Partitur: *Organo solo*, und Takt 97 wieder: *Bassoni e Violini*. Der Chor ist in der Form der französischen Ouverture gehalten: die Stelle entspricht den stereotypen und in den wirklichen Ouverturen den 2 Oboen und dem Fagott gebührenden zarten Triostellen, welche dem pomphaft einherrauschenden vollen Orchester sich entgegensetzen. Um den Contrast recht wirkungsvoll zu machen, lässt Bach die Orchesterbässe schweigen und die Orgel allein spielen. Er muss es für genügend gehalten haben, den Instrumentisten in der Probe mündlich seinen Willen kund zu thun. Dass Bach ferner das Gedackt zur Begleitung für vorzüglich geeignet hielt, sagt er selbst in der Disposition zur Reparatur der Mühlhäuser Orgel [106]). Nun darf man gewiss folgern, dass er an ähnlichen Stellen häufiger ein Theil der Bässe pausiren, besonders auch in Arien sämmtliche Bassinstrumente nur zu den Ritornellen mitwirken liess, dass die Seccorecitative unter seiner Leitung vielfach kurz accompagnirt, dass zu Recitativen und Arien in der Regel das Gedackt gebraucht werden musste. Indessen eine für alle Fälle gültige Observanz wird man daraus nicht ableiten dürfen, vielmehr anzunehmen haben, dass Bach, von äussern Umständen ganz abgesehen, eine künstlerische Freiheit sich überall wahrte, je nach dem Inhalte des Stückes die kurzen Recitativaccorde mit gehaltenen, das Gedackt mit einem andern speciell geeigneten Register wechseln liess, und auch sonst von dem allgemein gebräuchlichen zu Gunsten des besondern Falles abwich. Dies lag in seiner Natur, in der Zeit und in der Sache selbst.

Schröter und Petri geben auch die Regel, dass bei der Begleitung von Kirchenmusiken alle Rohrwerke und Mixturen gänzlich unverwendet bleiben müssten [107]). Sie wollen damit nur betonen, dass die Orgel niemals die Singstimmen und Instrumente überschreien dürfe. Uebrigens war die Aufgabe der Orgel nicht allein, zu stützen und zusammenzuhalten, sondern auch der gesammten Klangmasse eine einheitliche Farbe zu geben. Sie nahm den übrigen Instrumenten gegenüber in gewisser Beziehung eine ähnliche Stellung ein, wie in dem modernen Orchester das Streichquartett. Wie um dieses als Mittelpunkt sich die Blasinstrumente gruppiren, so um jene die Instrumente überhaupt. Unterschieden war das Verhältniss wieder dadurch, dass die Orgel mehr nur innerlich und blos dynamisch wirkte, und dass die Instrumente auf ihrem Grunde sich nicht sowohl als Soloinstrumente bewegten, als vielmehr in chorischen Gruppen wirksam wurden. Eine dieser Gruppen bildete das Streichquartett, eine andre Oboen und Fagott, eine dritte Zink und Posaunen, eine vierte Trompeten (zuweilen Hörner) und Pauken. Weniger selbständig standen in der Gesammtmasse des Bach'schen Orchesters die Flöten da, welche aber im 17. Jahrhundert ebenfalls einen Chor für sich bildeten. Eine Individualisirung der einzelnen Instrumente, wie sie das Haydn'sche Orchester zeigt, war hierdurch ausgeschlossen; es wirkten vielmehr nur die grossen Klangmassen mit und nach einander, ein Verfahren das dem Charakter des Grundinstrumentes, der Orgel, auch völlig entsprach. Das stilvolle Wesen der Kirchenmusik Bach's beruht mit darin, dass er dieses Verhältniss der Klangkörper zu einander, welches sich im 17. Jahrhundert festgestellt hatte, im Grossen und Ganzen unverändert liess. Er lehnt sich in dieser Beziehung, wie auch in andern Dingen, entschiedener an die Vergangenheit an, als seine Zeitgenossen, die das Herannahen der modernen Concertmusik viel stärker noch durch alle Glieder spürten, dadurch aber auch mit dem was das traditionelle Tonmaterial verlangte in fühlbaren Widerspruch geriethen: die Empfindung eines tief inneren künstlerischen Missverständnisses wird man kaum bei einer der gleichzeitigen Kirchcantaten gänzlich los. Ausserdem aber lag, um auf den Vergleich zwischen Orgel und Streichquartett zurückzukommen, ein wesentlicher Unterschied auch darin, wie sich beide Klangkörper zu den Singstimmen verhielten. Bei einer Verbindung von Singstimmen und Instrumenten ist es das natürliche Verhältniss, dass jene herrschen, diese dienen, dass jene demnach den Grundcharakter des Stückes feststellen, diese nur stützen und ausschmücken. Nun war aber die Vocal-Musik des 16. Jahrhunderts in einer schwachen, sehr oft nur einfachen Besetzung der einzelnen Stimmen gross geworden. Diese dünnen Chöre blieben das ganze 17. Jahrhundert hindurch bis tief ins 18. hinein mit geringen Ausnahmen allgemein gebräuchlich, wogegen die Instrumentalmasse an Fülle und Vielfarbigkeit stetig zunahm. So war es zu Bach's Zeit dahin gekommen, dass auch ein nach unsern Begriffen schwach besetztes Orchester die Zahl der Sänger etwa um seinen dritten Theil übertraf. In der Neuen Kirche musicirten unter Gerlach nur 4 Sänger und dazu 10 Spieler (s. Anhang A, Nr. 3). Bach selbst normirt in dem Memorial vom 23. August 1730 die Zahl der Sänger auf 12, die der Instrumentisten, ausschliesslich des Orgelspielers, auf 18. Ein Verhältniss also von 2 zu 3, bei welchem von einem Dominiren des Gesanges nicht mehr die Rede sein konnte; die natürliche Proportion war in Folge einer eigenthümlichen Ent-

101) So hörte es noch Herr Professor Eduard Grell aus Berlin, wie er mir mündlich mitzutheilen die Freundlichkeit hatte.

102) Petri, S. 170.

103) B.-G. V¹, S. 252 ff. — X, S. 72 ff.

104) B.-G. V², S. XVI.

105) B.-G. V¹, S. 307 ff.

106) S. Band I, S. 353.

107) Schröter, S. 187 ff., wo genaue Registrirungsvorschriften für die verschiedenen Theile einer Cantate und mit Rücksicht auf den wechselnden Charakter derselben gegeben werden. — Petri, S. 169.

wickelung geradezu umgedreht worden. Händel und Bach, die beiden musikalischen Spitzen der Zeit, haben ein jeder in seiner Weise die Dinge wieder zurecht zu rücken gesucht.« (S. 124—136.) — —

Hier brechen wir die lehrreiche Entwicklung Spitta's ab, die im weiteren Verlaufe die übrigen Theile der damaligen Praxis behandelt und uns später noch wiederholt beschäftigen wird. Die Schlussnote über das, was Händel und Bach an einem sachlich gemeinsamen Werke, »jeder in seiner Weise«, gethan haben, kann wohl in einem allgemeineren Sinne aufgefasst und für unsere heutige nachschaffende (vielleicht nur nachstümpernde) Thätigkeit vorbildlich dahin gedeutet werden, dass auch wir dieselbe Gemeinsamkeit im Auge behalten sollen. Irren wir nicht, so haben diejenigen, von deren Thätigkeit die Gestaltung der Zukunft abhängen möchte, eine solche Mahnung auch bereits beachtet.

Die von Spitta im Anhange S. 1—11 vollständig mitgetheilte Albinoni'sche Violinsonate mit Gerber's Cembalo-Begleitung zeigt abermals recht deutlich, wie misslich es ist, aus blossen allgemeinen Beschreibungen sich eine Vorstellung von der technischen Einrichtung eines Musikstückes bilden zu müssen. Gerber der Sohn sagt wörtlich: »Ich muss gestehen, dass ich in der Art, wie mein Vater diese Bässe nach Bach's Manier ausführete, und besonders in dem Gesange der Stimmen unter einander, nie etwas vortrefflicheres gehöret habe. Dies Akkompagnement war schon an sich so schön, dass keine Hauptstimme etwas zu dem Vergnügen, welches ich dabei empfand, hätte hinzuthun können.« (Gerber a. a. O. Sp. 492.) Was lässt sich nicht alles in diese Worte hinein legen? Denn dass der enthusiastische, leicht zu Uebertreibungen geneigte Mann gerade bei einem so einfachen und beständig ihm vor Augen liegenden Gegenstande die nachtheiligen Seiten seiner Berichterstattung sollte hervorgekehrt haben, wird man ohne einen handgreiflichen Gegenbeweis nicht glauben. Dieser Beweis liegt nun vor und er kann nicht schlagender sein. Er macht allen Träumereien von Contrapunkt und Polyphonie ein Ende, eben auf dem Bach'schen Gebiete, wo dieselben bisher mit besonderer Vorliebe sich eingenistet hatten.

Um die in Rede stehende Begleitung zu veranschaulichen, theilen wir hier den ersten Satz jener »Sonata« vollständig mit.







So sieht diese Begleitung aus in der Gestalt, in welcher sie aus Bach's Correctur hervorging. Betrachten wir näher, was er an dem Elaborat seines Schülers zu verbessern fand. Es war sehr wenig; nur drei kleine Stellen hat der Herausgeber entdeckt und seinem Druck als Anmerkungen beigefügt. Die erste, mit 1) bezeichnete, betrifft die zweite Hälfte des zehnten Taktes. Gerber hatte hier, einfach den Schritten des Basses folgend, so geschrieben: Indem Bach die Achtelbewegung beibehielt, hob er damit die formelle Gleichmässigkeit auf, welche zwischen dieser und der nächsttaktigen Figur besteht. Aber eben dieses wird seine Absicht gewesen sein; offenbar wollte er diese Gleichförmigkeit in der Begleitung nicht zu stark betont wissen. Die Begleitung selber hielt er rein accordlich, hierin wich er von seinem Schüler nicht ab — was um so mehr bemerkt zu werden verdient, weil eine figurirte, die Solostimme nachahmende Begleitung hier gleichsam von selber gegeben war.

Die zweite Stelle betrifft nur die Verbesserung einer einzelnen Note und ist in jedem Betracht unerheblich. Takt 17 schrieb Gerber nämlich:



Die dritte und letzte Stelle bezieht sich auf die ziemlich ausgeführte Schlusscadenz. Die drei vorletzten Takte gedachte Gerber so zu begleiten:



Was Bach hieraus corrigirte, ist eine augenscheinliche Verbesserung, da es die Solostimme freier hält und ruhiger zum Schlusse leitet. Aber im übrigen kann hier so wenig, wie bei den ersten beiden Stellen, von eigentlichen Fehlern die Rede sein, welche Bach verbessert hätte. Denn hinsichtlich der Methode der Begleitung ist das, was der Schüler schrieb, und das was der Lehrer an dessen Stelle setzte, einander so gleich, dass man es als zwei verschiedene Versionen betrachten kann, die bei einem Accompagnement nach Belieben abwechselnd zur Anwendung kommen können.

Mit den wenigen Correcturen, welche die folgenden Sätze aufweisen, verhält es sich nicht anders. Nur wenige Stellen finden sich, in denen Bach eine mangelhafte Stimmführung zu verbessern hatte, so dass die Besprechung des Einzelnen hier nutzlos wäre. Dagegen müssen wir noch einige Besonderheiten anführen, welche die folgenden Sätze dieser Sonate darbieten. Das für uns Merkwürdigste und Lehrreichste finden wir gleich zu Anfang des folgenden *Allegro*, welches in dieser Weise beginnt:



Hier wartet das Clavier nicht, bis die Generalbassnote an die Reihe kommt, sondern spielt das Thema im Einklange mit und leitet dadurch in die mehrstimmige Begleitung über. Dass dieses Verfahren eine feststehende Regel war, ersehen wir aus dem Anfange des zweiten Theiles von diesem Allegrosatze



sowie aus dem Beginn des nächstfolgenden *Adagio*

die also in dieser Hinsicht völlig gleich behandelt sind. Eine solche Begleitung, obwohl ganz im Einklange stehend mit der

damaligen Praxis wie mit dem Stil jener Musik, gehört nichtsdestoweniger zu denjenigen Eigenthümlichkeiten einer uns fremd gewordenen Kunstweise, über die es schwer hält, Klarheit und eine allgemein übereinstimmende Ansicht zu erzielen, so lange nicht durchschlagende Beweise aus der alten Praxis beizubringen sind. Solche liegen nun hier vor, und darin besteht der grosse Werth der angeführten Beispiele.

So oft das *Allegro*-Thema im Basse auftritt, schlägt die obere Hand dazu simple Accorde an, die unaufhörlich in stereotyper Weise etwa ein Dutzend mal wiederkehren. Diese anscheinende Armuth und reizlose Eintönigkeit lehrt ein Bach, der doch an Figurationen so unerschöpflich war!

In der ganzen Begleitung der Albinoni'schen Sonate kommt nichts vor, was damals ein geübter Spieler angesichts der Solostimme und des Basses nicht sofort hätte produciren können. Und dies war das, was die Sache allein erforderte und was die Meister jener Zeit übereinstimmend lehrten. Das hier besprochene Gerber-Bach'sche Exempel eines Continuo-Accompagnements gehört daher zu denjenigen wichtigen Stücken, die für dieses Gebiet das Gesetz und die Propheten ausmachen. Die Modificationen, welche die allgemeinen Grundsätze erleiden, ergeben sich aus der Praxis der einzelnen Meister, und hierauf muss nun die Forschung hauptsächlich gerichtet sein.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

II.



Zu diesen Beispielen (Jahrgang 1873 Sp. 161) bemerkt G. v. Tucher Folgendes:

»In dem Satze aus der Motette Palestrina's *Surge Petre* geht der Alt aufsteigend durch die grosse Sexte zur Octave, in dem von Lasso aus der *missa a quatro* desgleichen.«

Er will damit beweisen, dass also in beiden Fällen nicht etwa *f*, die kleine Sext von *a*, sondern dass die grosse, *fis* gesungen werden müsse, so dass es selbstverständlich sei, dass die Alten auch ohne ♯ stets so gesungen haben müssten, und führt damit abermals den Beweis, wie schwer alte Musik für uns zu lesen ist. Unstreitig würde also ein Abweichen von dieser »Regel« wie bei *x*, von dem Zuhörer übel empfunden werden. Und wenn Sp. 132 bemerkt wird, »dass es ausser den Cadenzen Fälle geben kann, wo die Erhöhung der Sexte nicht stattzufinden habe, sondern nur wo Geschmack und Wohlklang es mit sich bringen, dass ein Zarlino das Gehör zum entscheidenden Richter macht, auch schon die alten Tonlehrer Tinctoris und Coclaeus auf das Urtheil der Ohren verwiesen, weil diese verstehen, was richtig und was falsch ist, und weil sie (die Ohren) die Lehrer des Gesangs sind«, so erhellt abermals, wie subjectiv alle Musik, und dass wir schliesslich mit dem besten Willen uns kein absolut richtiges Urtheil von der Musik der Alten zu machen im Stande sind, dass wir uns jedoch, gestützt auf diese vorgebrachten Zeugnisse, vor allem unserer Ohren zu bedienen hätten. Unsere Alten klingen im Grunde viel moderner als wir uns vorstellen können. Auf jeden Fall ist der Euphonie mehr Rechnung getragen, als wir glauben. Die moderne Lehre von den Leitetönen liegt schon vor in den *toni ficti* der Alten.

Wie wir auch immer das obige Beispiel ansehen mögen, mit den Augen des Contrapunkts oder Generalbasses, in beiden Fällen ist der Ton *f* zu dem Basstone *a* nur eine zufällige kleine Sexte, da bekanntlich *f–a* als grosse Terz eine kleine Sexte in der Umkehrung ergiebt, oder der Ton *fis* bildet zu *a* eine zufällige grosse Sext, da bekanntlich *fis–a* als kleine Terz nur eine umgekehrte grosse Sexte ergeben kann. Kommt es denn aber wirklich auf diese zufälligen Intervalle an, oder handelt es sich nicht vielmehr um etwas ganz anderes, was wir in der Psyche, im Willen des Tonsetzers zu suchen haben, wo ihm der Ton *fis* als Leiteton zu *g* erscheinen wird, der ihn zwingt, den vorhergehenden Ton *e* schon als Sexte zu fühlen, so dass auf die Sexte *e* die Septime *fis* erfolgt, die in die Tonica *G* natürlich einmündet?

Haben wir etwas gewonnen, bei der sorgfältigsten Generalbassbezifferung, wenn wir den Leiteton 7, d. i. *fis* von *g* 8, die grosse Sexte von *a* nennen? Gewiss nicht. Es handelt sich aber nicht um diese zufällige Sexte von dem Basston *a*, sondern um die neue Tonica *G*, die zu ihrem Leiteton *fis*, nicht aber *f* postulirt, obschon er nach Gepflogenheit unserer Alten nicht geschrieben zu werden brauchte. Ragt also nicht schon die Chromatik in die älteste Diatonik hinein? In allen Lehrbüchern lesen wir, unser jetziges System sei kein rechtes, wahres; warum? Diese Antwort bleibt man uns schuldig, und der Grund kann doch nur allein darin gefunden werden, weil wir Generalbass treiben, die unfruchtbarste aller Künste und Wissenschaften unter der Sonne, weil mit ihm ein System unmöglich ist.

Wir werden erst dann zu einer wahren Theorie gelangen können, wenn wir den Generalbass überwunden haben werden. Dies kann jedoch nur erst dann geschehen, wenn wir die grosse Tragweite des absoluten Intervalls werden eingesehen haben. Nur in ihm spiegelt sich der Wille des Tonsetzers, und demzufolge giebt es keine andere Definition des absoluten Intervalls, als:

Intervall ist die Beziehung eines Tones auf eine von mir gesetzte Einheit.

Will ich nun von A-moll nach G-dur gehen, so sind die drei Töne *a c e* die absoluten Intervalle von *G* I, ergo (diatonisch) = 2 4 6, sobald ich nur dahin gehen will; also *a c fis* = 2 4 7. *c* wird als 4, als neutrale Unterdominante verdoppelbar um nach *h* 3, und *d* 5 zugleich d. i. auf- und abwärts zu gehen, während *a* als Secunde nach *g* I geht.

Es ist aber nebensächlich, darauf zu achten, dass *a–c* eine

kleine Terz ist, denn von 2 nach 4 ist eine zufällige kleine Terz; dass *a—e* = 1—5 eine Quinte ist, denn von 2—6 kann eben auch nur eine zufällige Quinte sein; dass *a-f* eine kleine Sexte, *a-fis* eine grosse, denn 2-7 als absolute Intervalle spiegelt ebenso 1-6 die grosse zufällige Sext wieder. Die Nebensache ist selbstverständlich stets auch in der Hauptsache vorhanden, aber Hauptsache bleibt stets nur das absolute Intervall.

Die Unsumme von Regeln, die man aufzustellen genöthigt ist, schwindet auf ein Minimum zusammen angesichts der fruchtbaren Lehre vom absoluten Intervall, das uns auf die leichteste Weise den Willen des jeweiligen Tonsetzers offenbart.

Wie ich schon a. a. O. nachgewiesen, können alle wie immer gearteten Schritte nach den entferntesten Tonarten nur mit Hülfe einer einzigen Ziffer erklärt werden. So alle 12 Hauptvierklänge, deren zufällige Terz als 1 gedacht uns in Tonarten bringt, die unsere jetzige Theorie nimmer correct, sondern nur geschraubt erklären kann, trotz aller Mühe. Vgl. Marx, wenn er sagt von »linder Führung der Stimmen«. — ! —

Wenn ich mit *g h d f* nach H-dur will, so braucht mir die zufällige Terz *h* nur als 1 zu gelten, und es wandeln sich durch meinen Willen die vier Töne in die absoluten Intervalle von H-dur, d. h. ich darf nur diatonisch oder chromatisch aufwärts zählen, und ich finde den Ton *d* als kleine Terz, den Ton *f* als Tritonus, den Ton *g* als kleine Sext,

diatonisch: ♭6 1 ♭3 ♮4 = 5 1 ♮3 5
g h d f — *fis H dis fis*
chromatisch: 9 1 4 7 — 8 1 5 8

und die Folge wird sein, dass *g* als kleine Sext in melodischer zufälliger Secunde als Dissonanz herab in die consonirende Quinte *fis* geht; *d* aufwärts als Dissonanz in die consonirende grosse Terz, und das dissonirende *f* in die consonirende Quinte *fis*. Wie relativ ist also Con- und Dissonanz! Wir erhalten den H dur-Accord, der auf seiner Quinte *fis* ruht, der aber als Cadenz den Dreiklang *fis-ais-cis*, oder auch den Hauptvierklang verlangt *fis-ais-cis-e*, um in H-dur ruhen zu können.

So kann aber jeder Hauptvierklang behandelt werden, d. h. so könnte gleich *fis-ais-cis-e* »conjugirt« werden, und wir befänden uns nicht in *H*, sondern in *ais-b*; d. h. statt im 12. Ton *H* in 11. Ton u. s. f.

g h d f, fis h dis fis, fis ais cis e, f b d f, f a c es;
I I I I I

12 11 10 9 8

7 6 5 4 u. s. f.

In dieser »Conjugation« der Hauptvierklänge, wobei uns die Enharmonik aus der Klemme helfen muss, sehen wir nur Trugcadenzen, indem die jeweilige zufällige Terz, der sonst gewöhnlich Leiteton (7) (oder 12 chromatisch) wäre, als I, als Tonica betrachtet, uns dahin führen muss, wohin wir wollen. Es herrschen stets dieselben zufälligen, aber auch absoluten Intervalle; diese Manipulation ist nur eine theoretische »Conjugation«, künstlerisch bedeutungslos, wollte man stets so fortmoduliren. Das aber ist ein Fall, der im Freischütz (»welch' schöne Nacht!«) von so grosser Bedeutung, und für mich besonders wichtig ist, denn diese Stelle brachte mich auf das absolute Intervall, und hiess mich brechen mit der Anschauungsweise des Generalbasses. Ich erkannte, dass Septimenaccord ebenso falsch wie übermässiger Sextaccord, dass Namen und Zahlen und Orthographie des Generalbasses nichts beweisen, und dass nur allein mit der neuen Anschauung des absoluten Intervalls an den Aufbau einer einfachen rationellen Tonlehre der Zukunft gedacht werden könne.

Ein eigener Artikel wird sich demnächst mit den bedeutungsvollen Hauptvierklängen der beiden Dominanten befassen.

Kürzlich fand ich eine neue Harmonielehre auf psychologisch-ästhetischer Basis ohne weitere kritische Bemerkung in der »Neuen Fr. Pr.« von H. erwähnt. Vielleicht kommt dieses Werk endlich dieser meiner Anschauung entgegen.

H. J. Vincent.

Kritische Briefe
an eine Dame.

25.

Von Tag zu Tag nahm ich mir vor, wieder ein Viertelstündchen mit Ihnen zu verplaudern, verehrteste Freundin; da sind denn aber Proben zu halten, Concerte zu gehen, Vereine zu leiten, nicht zu gedenken der anderweiten Beschäftigung mit Musik und so unterbleibt das Briefschreiben. Kommt gar noch eine Portion Schreibfaulheit hinzu, von der ich mich nicht ganz freisprechen will, so kann die Briefschuldenlast recht drückend werden. Ich habe nunmehr aber die besten Vorsätze und denke vor Ablauf des Jahres meinen sämmtlichen Gläubigern gerecht zu werden, mag deshalb auch mein junger Freund in Nizza sich gedulden. Sie, verehrte Freundin, haben die erste Hypothek und werden deshalb auch zuerst befriedigt.

Sie erkundigen sich nach den musikalischen Genüssen, die wir in diesem Winter gehabt. In aller Kürze will ich Ihnen sagen, was vorgekommen ist. Zuerst concertirte unter allgemeinem Beifall Sarasate mit dem geschickten Clavierspieler — nicht minder geschickten Orgelspieler — Herrn Emil Weiss aus Osnabrück. Bald darnach gaben Herr Concertmeister Kömpel, der bekannte vortreffliche Geiger aus Weimar, und der tüchtige Pianist Herr Eduard Reuss von hier Concert und erwarben sich viel Anerkennung. Sodann gab ich das erste akademische Concert, in dem die vorzügliche Coloratursängerin Frau Koch-Bossenberger, von der Oper in Hannover, sang, und u. A. Beethoven's achte Symphonie aufgeführt wurde. In meinem zweiten Concert spielten die Brüder Willi und Louis Thern aus Pest, deren Specialität das Spiel auf zwei Clavieren ist. Ein schöneres Zusammenspiel können Sie sich kaum denken. Die Singakademie trug Chöre a capella vor. Ein näheres Eingehen auf das in den Concerten Geleistete unterlasse ich, es würde sich auch, was die akademischen Concerte betrifft, für mich nicht schicken; ausserdem griffe ich damit in die Rechte des Herrn Referenten d. Ztg. ein und das möchte ich nicht. Für die nächste Zeit haben sich angemeldet die Herren Kapellmeister Reinecke und Concertmeister Schradiek aus Leipzig, um an zwei Abenden Beethoven's Sonaten für Clavier und Violine vorzuführen. Und was ich mit der Singakademie studire? Die Matthäus-Passion von S. Bach. Man wollte sie gern einmal wieder hören, und ich war natürlich sofort dabei. Die Betheiligung an den Uebungen ist denn auch so stark und rege wie nie zuvor. Damit habe ich ja wohl alle Ihre Fragen beantwortet. Lassen Sie mich nun noch etwas allgemein Kritisches hinzufügen.

Vor mir liegt die Partitur des Clavierconcerts Op. 72 von Carl Reinecke (Pr. 12 ℳ. Leipzig bei Breitkopf und Härtel). Ueber Meister Reinecke als Componist brauche ich

Ihnen nichts zu sagen, er ist Ihnen als solcher hinlänglich bekannt und Sie wissen, dass er kein Freund ist von Absonderlichkeiten. Auch im vorliegenden Concert verläuft Alles naturgemäss, ist Alles frisch und gesund. Der Componist liefert Musik und verschmäht es, hals- oder vielmehr fingerbrechende Clavierkünste aufzutischen. Dass in einem Concert auf die Technik des Spielers und Instruments besondere Rücksicht genommen werde, ist nicht mehr als billig, aber es soll Maass dabei gehalten werden und das geschieht hier. Trotzdem ist die vom Componisten dem Spieler gestellte Aufgabe nichts weniger als undankbar, denn die gebrachten Figuren, Läufe etc. sind an sich interessant, wohlklingend und durchaus claviergerecht und verbinden sich vortrefflich mit dem zweiten Factor, dem Orchester. Es ist sicher ein Vorzug des Werkes, dass der Spieler nicht nöthig hat, monatelang an ihm herumzustudiren, um es in die Finger zu bekommen, aber Ansprüche an den Fleiss, die Fertigkeit und ganze musikalische Intelligenz des Spielers macht es dennoch und so soll es auch sein. Ich finde das *Adagio* stellenweis von grosser Klangschönheit. Zug ist im ersten wie letzten Satze und gut ausgeführt wird das Concert einen sehr befriedigenden Eindruck hervorbringen. Der erste Satz (*Allegro* C) steht in Fis-moll, das *Adagio* ($^6/_8$) in Des-dur und das *Finale* (*Allegro con brio* ₵) in Fis-dur. Erwähnt mag noch werden, dass die drei Sätze ebenso wie die Cadenz im ersten Satze nicht zu breit ausgesponnen sind, wie auch, dass der Spieler nicht genöthigt ist, sich auf einen Zweikampf mit dem Orchester vorzubereiten, will sagen, dass letzteres dem Spieler gegenüber discret auftritt. Es sollte mich freuen, wenn diese wenigen Worte für Solospieler eine Anregung wären, sich mit dem gelungenen Werke zu beschäftigen.

Noch mache ich Sie aufmerksam auf ein Orchesterwerk: auf Hans Huber's Lustspiel-Ouvertüre für grosses Orchester (Op. 50), welche neuerdings im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig in Partitur (Pr. 5 ℳ) erschienen ist. Es wird unnöthig sein, Ihnen zu sagen, dass das Werk im modern gefälligen Stil nicht geschrieben ist. Huber geht seinen eignen Weg und den kann man keinen modern gefälligen nennen. Die Ouvertüre ist leicht geschürzt, hat aber auch ihren Ernst, der jedoch mit dem Grundcharakter des Werks glücklich in Einklang gebracht wird. Huber weiss uns auch hier wieder durch seine Eigenart zu fesseln und in dieser oder jener Weise Neues zu bieten und anzuregen. Ich wünschte, dass Sie Gelegenheit hätten, das charakteristische Werk — dessen Ausführung keine Schwierigkeiten bietet — zu hören. Sie würden ganz gewiss nicht vor ihm auf und davon laufen, wie vor dem Orchesterwerk, von dem Sie mir in Ihrem letzten Briefe erzählten, sondern sich an ihm erfreuen und ihm mit mir allseitige Beachtung und Verbreitung wünschen.

Damit wäre das Viertelhundert Briefe voll, mag es dabei sein Bewenden haben. So verabschiede ich mich denn von Ihnen, verehrte Freundin. Ich danke Ihnen für das Interesse, das Sie meinen Briefen geschenkt, verspreche, Ihnen statt öffentlicher Briefe nunmehr geheime zu schreiben und bin und bleibe Ihr getreuer

Göttingen, im December 1879. *Ed. Hille.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Himmlische Musik. Sammlung geistlicher Lieder, Gesänge und Arien für Sopran mit Piano- (oder Orgel-) Begleitung nach dem Kirchenjahre geordnet und herausgegeben von **Wilhelm Rust.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Folio.

Erste Abtheilung: Advents-Zeit. 5 Nummern, zusammen 3 ℳ; auch einzeln zu beziehen.

Zweite Abtheilung: Weihnachten und Jahresschluss. 8 Nummern, zusammen 3 ℳ; ebenfalls einzeln zu haben.

Ein neues Sammelwerk, welches aber einen ganz alten und zugleich etwas altmodischen Titel führt. Es mag schwer sein, bei der grossen Zahl von Solo-Gesängen, die bereits im Markte sind, für neue Unternehmungen etwas Unterscheidendes aufzutreiben, was schnell in die Augen fällt. Aber ist denn wirklich noch ein so grosses Bedürfniss für derartige Sammelstücklein vorhanden, jetzt wo die betreffenden Werke, denen sie entnommen sind, in einer solchen Fülle und so billig und handlich zum Kaufe angeboten werden, dass sie sich bereits in Jedermanns Händen befinden?

Der hier vorliegende Anfang obiger Sammlung ist für den Sopran bestimmt. Wir vermuthen, dass mit dieser Stimme ein Anfang gemacht ist, um zu sehen wie die Sache zieht. Also günstigen Falls würden mit der Zeit auch die anderen Stimmen an die Reihe kommen, woraus sich eine ansehnliche Sammlung ergeben möchte. Denn da dieselbe »nach dem Kirchenjahr geordnet« ist und in den vorliegenden 13 Stücken nur Advent und Weihnacht umfasst, wird jede einzelne Stimme es leicht zu hundert Nummern bringen können.

Geistliche Musik, welche es mit dem Anschlusse an das Kirchenjahr wirklich ernst nimmt, ist aber damit noch nicht »himmlische« sondern zunächst nur kirchliche Musik. Religiöse oder geistliche Musik, Sonntagsmusik, der musikalische Sabbath, musikalische Sonntagsfeier in Gesängen für einzelne Stimmen, nach dem Kirchenjahre geordnet — alle diese Bezeichnungen wären besser gewesen, als die einer »himmlischen« Musik. Das letztere Wort hat einen Beigeschmack oder einen Doppelsinn erhalten, den wir nicht wieder davon nehmen können. Die Ausdrücke himmlisch und erhaben sind uns in einander geflossen, seit die Musik (besonders durch die grossen Meister in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts) vorzugsweise den erhabenen Stil ausgebildet hat. Den Alten im 16. und 17. Jahrhundert war derselbe unbekannt, wenigstens als ein selbständiges oratorisches Product neben der Kirchenmusik, deshalb konnten sie immerhin Alles ganz harmlos als »himmlische Musik« u. s. w. zusammen fassen. Einen besonders reinen Klang hat diese Bezeichnung aber schon damals nicht gehabt; das wirklich Gehaltvolle wählt einfachere Ausdrücke. Nach dem Gesagten wird man es erklärlich finden, wenn wir die Meinung aussprechen, dass der Titel »Himmlische Musik«, einer Sammlung unserer Tage beigelegt, vor dem Richterstuhl eines geläuterten Geschmackes nicht zu bestehen vermag.

Die Soprangesänge, welche uns hier geboten werden, umfassen so ziemlich das ganze Gebiet dessen, was sich gegenwärtig die deutsche musikalische Praxis angeeignet hat. Schröter mit seinem Weihnachtslied ist der älteste, Schumann mit dem seinigen der jüngste von denen, die hier in Contribution gesetzt sind. Das Feld ist für einen Blumenleser ja ein sehr grosses, wenigstens sollte man dieses meinen. Dem Herausgeber muss es aber doch nicht ganz so reich erschienen sein, sonst begreifen wir nicht, warum er es unternahm, weltliche Compositionen mit geistlichen Texten zu versehen. Ist dies das Mittel um »himmlische Musik« zu produciren? Schon die vierte Nummer bringt uns Händel's bekannten Siegesgesang, wie wir ihn in Josua und in Judas Makkabäus vernehmen »Seht er kommt im Siegesglanz« oder wie es heisst. Bei Herrn Rust ist es aber »Tochter Zion« die sich freut und dem Sohne David's Hosianna singt. Ueber derartige Trivialitäten oder Verhimmelungen glaubten wir doch endlich hinweg zu sein. Händel's Gesang schlägt einen recht irdischen Ton an; die Militärmusiker, welche einen Marsch daraus gemacht haben, wissen das. Sollte er nun durch beliebige Wortänderung in »himmlische

Musik« verwandelt werden können, so erleben wir vielleicht bald, dass man aus unseren Chorälen Militärmärsche fabricirt und schliesslich alles Musikalische nach Stil und Bedeutung nur als Brimborium ansieht. Dieser Standpunkt ist uns denn doch etwas zu kindlich.

Den Anfang macht (ohne Frage sehr passend) Händel's »Tröstet Zion« aus dem Messias. Hinsichtlich der Begleitung wundern wir uns, dass dem Herrn Herausgeber noch nicht der Gebrauch des Tritonus-Sextenaccordes bei Händel klar geworden ist. Er begleitet:



statt:



Dieser Sextaccord auf der zweiten Stufe ist einer der harmonischen Grundpfeiler der damaligen Musik und bei Keinem so energisch ausgeprägt wie bei Händel, was mit hunderten von Beispielen zu belegen wäre. Ein $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ ist in solchen Fällen ganz unmöglich.

Nr. 1 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung erscheint am 7. Januar 1880.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



